



UFC

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**REINAÇÕES DE LOBATO NAS *MEMÓRIAS DA EMÍLIA*:
MEMORIALISMO, INTERTEXTUALIDADE, IRONIA**

EUGÊNIA STELA FERREIRA GOMES

2007

EUGÊNIA STELA FERREIRA GOMES

**REINAÇÕES DE LOBATO NAS *MEMÓRIAS DA EMÍLIA*:
MEMORIALISMO, INTERTEXTUALIDADE, IRONIA**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LETRAS – LITERATURA BRASILEIRA
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO
CEARÁ, PARA OBTENÇÃO DO
TÍTULO DE MESTRE EM LITERATURA
BRASILEIRA, SOB A ORIENTAÇÃO
DA PROFESSORA DOUTORA CELINA
FONTENELE GARCIA.

FORTALEZA - CE
2007

**REINAÇÕES DE LOBATO NAS *MEMÓRIAS DA EMÍLIA*:
MEMORIALISMO, INTERTEXTUALIDADE, IRONIA**

Autora: EUGÊNIA STELA FERREIRA GOMES

BANCA EXAMINADORA:

Profª Drª Celina Fontenele Garcia (Orientadora)
Instituição: Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Horácio Dídimo P. B. Vieira (1º. Examinador)
Instituição: Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. José de Souza Breves Filho (2º. Examinador)
Instituição: Centro Federal de Educação Tecnológica

Dedico

A Deus,

Luz e guia, fonte inesgotável e primeira de discernimento.

À minha família,

Maria José, início da vida;

Cavalcante, verdadeiro amor;

Quézia, continuação da vida;

Henrique, Victor e Matheus, laços de sangue, amor e amizade.

Lourdes, tia e madrinha.

Agradeço

A Celina Fontenele Garcia, orientadora, cuja alegria, disposição, capacidade e desprendimento injetaram-me ânimo de percorrer o labirinto da escrita e realizar esse projeto.

Ao escritor Horácio Dídimo que, com suas ficções lobatianas, foi um dos responsáveis pelo despertar e o desenvolvimento dessa pesquisa.

Às professoras Elvira Drummond, Sarah Diva Ipiranga e Arminda Silva de Serpa, grandes incentivadoras e colaboradoras.

Ao professor Breves Filho, pela cordialidade e simpatia com que prontamente atendeu ao convite para participar da banca examinadora.

Ao professor Francisco de Assis Garcia, cuja erudição e disponibilidade para o diálogo enriqueceram essa pesquisa.

A todos os amigos, pelo apoio, incentivo e compreensão nessa etapa de minha vida repleta de ansiedade, incertezas, mas plena de realização.

RESUMO

Análise do livro *Memórias da Emília*, de Monteiro Lobato, focalizando aspectos memorialísticos, intertextuais e irônicos. Na interpretação do processo de tessitura da escrita do eu, utiliza-se como suporte teórico básico os estudos de Philippe Lejeune acerca da escrita autobiográfica. Na perspectiva comparatista, tece-se um confronto entre a escrita memorialística da boneca de pano com a escrita não-ficcional lobatiana e sua literatura infantil, com ênfase em *Reinações de Narizinho*, e também em autores que fizeram parte da biblioteca de Lobato, para tanto se toma como fundamentação teórica os estudos de Mikhail Bakhtin sobre dialogismo e polifonia, e a intertextualidade de Julia Kristeva. Analisa-se ainda o processo textual em função das personagens tomando por base a pesquisa de Horácio Dídimo. Ao longo do texto, pondera-se que devia haver as reminiscências de Emília. No entanto o que houve foi a transformação da boneca no alter-ego do autor e a centralização da narrativa nas memórias lobatianas, menos sua vida pessoal do que suas leituras, seus escritos, suas convicções. Destarte questiona-se a posição em que se situa *Memórias da Emília*: se memórias, paródia ou uma narrativa que transcende a tudo isso, numa interpretação da tríade autor-texto-leitor, na percepção dos fios que entrelaçam essa estrutura textual não como uma estrutura pronta e acabada, mas como uma espécie de jogo enganoso da literatura, pleno de ironia e humor.

Palavras-chave: Memorialismo; Intertextualidade; Ironia; Monteiro Lobato; Literatura Infantil.

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise est une analyse du livre *Memórias da Emília* de Monteiro Lobato, focalisant des aspects intertextuels, de Mémoires et ironiques. Dans l'interprétation du procédé de tessiture de l'écriture du Moi, on emploie comme appui de base les études de Philippe Lejeune sur l'écriture autobiographique. Dans la perspective comparative, on fait une confrontation entre l'écriture de remémoration de la poupée de chiffon avec l'écriture non-fiction lobatienne et sa littérature enfantine, mettant l'accent sur *Reinações de Narizinho*, et aussi sur les auteurs qui ont fait partie de la bibliothèque de Lobato. Pour ce faire on a pris comme fondement théorique les études de Mikhail Bakhtin sur dialogisme et polyphonie et sur l'intertextualité de Julia Kristeva. On analyse aussi le procédé textuel en fonction des personnages, ayant comme base la recherche de Horácio Dídimo. Le long du texte, on réfléchit sur ce qui devait y avoir: la remémoration de la poupée. Cependant ce que l'on trouve c'est la transformation de la poupée en *alter ego* de l'auteur et la concentration de la narration dans les Mémoires lobatiennes, moins sa vie personnelle que ses lectures, ses écrits, ses convictions. De cette façon, pour comprendre dans quelle position est située la remémoration de la poupée Emília: mémoires, parodie ou narration qui dépasse tout cela, on place le livre dans le contexte historique dans le lequel il a été écrit. On essaie aussi d'interpréter le groupe auteur-texte-lecteur, dans la perception des fils qui s'entremêlent, comme une sorte de jeu trompeur de la littérature, plein d'ironie et d'humour.

Mots-clés: Mémoire; Intertextualité; Ironie; Monteiro Lobato; Littérature enfantine.

Neste verão dourado, o mais belo que vivi até hoje, escrevo uma retrospectiva de minha vida, apenas para mim mesmo. Ninguém deverá lê-la, excetuado um certo Lama bondoso, quando de novo atravessar o mar a fim de visitar o irmão. Ela não é feita para alemães... Quero enterrar e esconder o manuscrito; ele pode até embolorar, e quando todos tivermos embolorado junto, talvez ele festeje sua ressurreição. Talvez então os alemães se tornem mais dignos do grande presente que penso lhes fazer.

Friedrich Nietzsche

SUMÁRIO

NOTA DAS FIGURAS – 11

INTRODUÇÃO

ENTRANDO NO FAZ-DE-CONTA... – 13

CAPÍTULO I

A TESSITURA DAS *MEMÓRIAS* – 20

A escrita do eu: um gênero em questão – 24

***Memórias* no contexto autobiográfico – 32**

Que é um autor – 41

Pactos da escrita do eu, pactos das *Memórias* – 45

Eu sou um outro: a identidade nas *Memórias* – 47

Reminiscências – 50

Intérprete da vida – 52

Entre a memória e a ficção – 53

O intertítulo final – 57

CAPÍTULO II

CARRAPICHOS NAS *MEMÓRIAS* – 62

Memórias de Nietzsche – 66

Simulacro – 74

Representação do mundo: o *nonsense* – 77

Âmbitos da linguagem – 81

Imersão de personagens – 86

Tradução: uma forma de expressão – 92

Esperteza do texto – 100

Canastrinha: uma caixa de surpresa – 102

Carrapichos finais – 112

CAPÍTULO III**O QUE HOUE E O QUE DEVIA HAVER – 116****Entre memorialista e parodista – 119****Emília caricaturesca – 126****Emília de La Mancha – 128****Visconde fantoche de Emília – 132****Espelho, espelho meu... – 137****Jogo de palavras – 140****Ironia e humor nas *Memórias* – 142****O sentido do humor nas *Memórias* – 148****Eu conto “o que houve e o que devia haver” – 153****CONSIDERAÇÕES FINAIS****FECHANDO O LIVRO... – 160****BIBLIOGRAFIA – 166****ANEXOS – 175**

NOTA DAS FIGURAS

- p. 12 – O universo do Sítio do Picapau Amarelo, em litografia de Jean G. Villin para a primeira edição de *Reinações de Narizinho*. Cf. AZEVEDO, Carmen Lúcia de. CAMARGOS, Márcia. SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furação na Botocúndia*. São Paulo: Senac, 1997. p. 315.
- p. 19 – Emília ditando suas memórias para o Visconde de Sabugosa. Ilustração de Manoel Victor Filho. Cf. LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. São Paulo: Brasiliense, 2002. p. 9.
- p. 61 – Emília com a tesoura na mão observando a fuga do anjo Flor-das-Alturas. Ilustração de Manoel Victor Filho. Cf. LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. São Paulo: Brasiliense, 2002. p. 44.
- p. 115 – Emília lendo o capítulo em que Visconde desabafa o retrato da boneca. Ilustração de Manoel Victor Filho. Cf. LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. São Paulo: Brasiliense, 2002. p. 49.
- p. 159 – Emília com suas memórias. Ilustração de Manoel Victor Filho. Cf. LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. São Paulo: Brasiliense, 2002. p. 60.





INTRODUÇÃO

ENTRANDO NO FAZ-DE-CONTA...

E por que não escrevemos um livro de Memórias?

Monteiro Lobato

Parece que ando na idade de ler memórias. Só nelas temos o que é possível de história verdadeira, com os bas-fond e as cozinhas e copas da humanidade.

Monteiro Lobato

Paremos... Pensemos... O que nos leva a eleger uma obra, um autor como objeto de nossa investigação e, a partir daí, dedicar nossos estudos à sua escritura? Por que Monteiro Lobato? Por que *Memórias da Emília*? Rememoremos: quando Lobato surgiu e chamou minha atenção? Na infância? De certa forma, não. Não como a personagem do conto “Felicidade Clandestina”, de Clarice Lispector: “... informou-me que possuía *As Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato. Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o.”¹ Minhas leituras foram televisivas, sim, assisti, assiduamente, ao seriado *Sítio do Picapau Amarelo*. Viajei naquele sítio com todas as suas personagens: sonhei ser Narizinho e ouvir as histórias de sua vovó, comer as guloseimas da tia Nastácia, ser prima de Pedrinho e, principalmente, ter uma boneca de pano chamada Emília. Não era uma boneca comum, ela havia tomado a pílula do Dr. Caramujo e falava, falava, falava, mais do que falar, pensava, questionava, e se autodenominava “Independência ou Morte”.

Emília adormeceu na minha infância. Cheguei à adolescência, outras leituras: românticos, realistas, modernistas, Lobato delas não participava. Entrei na graduação, novos autores, brasileiros e estrangeiros, Lobato continuava de fora. Cursei a cadeira *Literatura Infantil Brasileira*, nela o nome lobatiano, apesar de bastante citado, não fez com que eu o estudasse. Nessa fase interessei-me mais pelos autores contemporâneos que, com toda certeza, foram seus leitores. Passei por todas essas etapas sem ser despertada por Lobato. Foi quando, surpreendentemente, ao participar de um estudo sobre as contribuições lobatianas à Literatura Brasileira, em que trabalhei não o escritor, mas o

¹ LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 9-12.

homem de ação, o Lobato-editor, ele surgiu com uma faceta, para mim, desconhecida, um publicista, divulgador da nossa literatura e formador da nossa consciência nacional. Comecei a pesquisar sobre esse homem multifacetado, sua vida, sua obra, seus personagens e Emília.

Na disciplina *Literatura Comparada*, defrontei-me com a leitura de *Ficções lobatianas: Dona aranha e as seis aranhinhas no Sítio do Picapau Amarelo*, de Horácio Dídimo, cuja gênese é as obras *Reinações de Narizinho* e *Memórias da Emília*, de Monteiro Lobato. Interessando-me pelo estudo do memorialismo, da intertextualidade, da ironia, observei que o livro de memórias da boneca de pano e macela oferecia uma diversidade de argumentos para estudos.

Lançadas em 1936, *Memórias da Emília* revelam a criatividade de Lobato, porém o que justifica essa pesquisa é, precisamente, a estrutura que o autor imprime à construção dessas reminiscências, visto que Emília é um ser fictício e revela suas memórias, escritas de fato por outra personagem, o Visconde de Sabugosa, dentro de um espaço ficcional, não se atendo somente ao que “acontece”, mas indicando também “o que devia haver”. Importa dizer que a grande responsável pelo despertar dessa pesquisa foi a frase de Emília: “Eu conto o que houve e o que devia haver” – resposta dada pela boneca ao ser inquirida sobre a trapaça de suas memórias. Justificativa que ela ressalta acrescentando que, se contasse realmente o que aconteceu, o leitor ficaria sabendo que a vida da gente é igualzinha à de todo o mundo e perderia o interesse na leitura.

A partir de então passei a investigar a tessitura dessas memórias, tanto que no programa de Pós-Graduação do curso de Especialização em O Ensino de Literatura Brasileira, da Universidade Estadual do Ceará, iniciei essa pesquisa e, sob orientação da professora Ms Sarah Diva da Silva Ipiranga, apresentei em minha defesa um estudo sobre *Memórias da Emília*, sendo aprovada com louvor. Não foi uma monografia extensa, em torno de sessenta páginas, mas foi o começo do que hoje me disponho a apresentar.

De modo que o presente trabalho se propõe à análise do livro *Memórias da Emília*, de Monteiro Lobato, focalizando aspectos memorialísticos, intertextuais e irônicos, pois se considera que, ao compor o relembrar da boneca de pano, Lobato procurou revelar e desvelar a construção de um texto memorialista como um universo inventivo, construído por quem escreve.

No primeiro capítulo, intitulado **A TESSITURA DAS MEMÓRIAS**, serão focalizadas as características da escrita do eu nas *Memórias da Emília*, com base na proposta teórica desenvolvida por Philippe Lejeune. O primeiro ponto a ser considerado é o conceito de memória, um subgênero da autobiografia, sobretudo, pelo fato de que tanto as memórias quanto a autobiografia são construídas por uma pessoa real, que conta fatos reais. Outro ponto que se analisará é a figura do autor, foco central da escrita memorialística.

Escrever memórias implica uma relação intrínseca entre autor e discurso, pois os dois constituem a base do que se denomina verdade e é evidente que em *Memórias da Emília* entra-se no campo do fictício, pelo fato de que somente o autor conhece o que foi revelado. É fácil perceber com o decorrer da leitura do texto lobatiano que há a quebra do pacto referencial, pois Emília põe em questão a verdade e a define como uma mentira bem contada. Será investigada, portanto, a forma como se instaura as memórias da Marquesa de Rabicó, visto que ela quebra os pactos que transitam nos estudos acerca do memorialismo. Interessará então observar a presença de outros pactos como o romanesco e o fantasmático, por tratar-se das memórias de uma boneca de pano e macela.

Outro aspecto a ser abordado é o fato de *Memórias da Emília* ser escrito em colaboração, quebrando a possível unidade de pensamento da “pseudo-autora”. As memórias são de Emília, porém escritas por outra personagem lobatiana, o Visconde de Sabugosa, resultando numa mudança de perspectiva, pois as memórias, geralmente narradas em primeira pessoa, serão narradas em terceira. O texto apresenta três narradores: Emília, Visconde e uma terceira voz narrativa que conta as discussões e acertos entre os outros narradores. Será percebida ainda a presença de reminiscências de outras personagens, a interpretação dos fatos por cada narrador, como também o labirinto entre a memória e a ficção.

A segunda perspectiva de *Memórias da Emília* a ser abordada é a comparatista, em que se analisará a forma como Lobato, utilizando-se de tesoura e cola, arquiteta o trabalho da citação. Na tentativa de entender a textura intertextual dessas memórias, tomam-se por fundamentação teórica os estudos de Mikhail Bakhtin sobre o dialogismo, e a intertextualidade de Julia Kristeva, e no capítulo **CARRAPICHOS NAS MEMÓRIAS**, se tecerá um confronto entre a escrita memorialística da boneca de pano com a escrita não-ficcional lobatiana e sua literatura infantil, como também com outros autores que fizeram

parte da biblioteca de Lobato, como Schopenhauer, Darwin e especialmente o filósofo alemão Friederich Nietzsche, pois é através dele que Emília, a Marquesa de Rabicó, discute o conceito de verdade.

Emília constitui a mais importante personagem lobatiana, e nessas memórias a boneca de pano e macela transforma-se no alter-ego do autor. Através da Marquesa de Rabicó e de seu discurso, percebe-se a presença de Monteiro Lobato, de forma que se fará necessário entender a construção do simulacro na personagem Emília. Nesse capítulo ainda serão estudados os âmbitos da linguagem: o *nonsense*, o diálogo entre personagens. E, com base na pesquisa de Horácio Dídimo, se analisará o processo textual em função das personagens: a presença, ou melhor, a imersão de personagens de outros textos e contextos no universo lobatiano, investigando-se o processo lobatiano de tradução, no sentido de expressão e recriação, e a forma como Lobato cose suas personagens, em que se fará imprescindível catar carrapichos no Sítio do Picapau Amarelo, como vasculhar a canastra de badulaques lobatiana.

Até então eu pensara que a literatura infantil fosse povoada de reis e princesas, fadas e bruxas, lobos e chapeuzinhos, porém descobri que nela habitam bonecas de panos e sabugos de milho. Percebi também que nos livros ressoa não só a voz do autor, mas também a de outros autores, de forma que não raro os livros falam de livros, como se dialogassem entre si. Afinal, como nota Maurice Blanchot, quem se interessaria por uma palavra nova, não transmitida, posto que o importante não seja dizer, mas redizer e, nesse redito, dizer a cada vez, ainda, uma primeira vez.

No capítulo terceiro, **O QUE HOVE E O QUE DEVIA HAVER**, um aspecto das *Memórias da Emília* que será investigado com vagar é o fato de Eliane Zagury, ao estudar a escrita do eu, afirmar ser esse livro uma “paródia do gênero”, pois Emília tinha a sabedoria de escrever ao sabor do tema e do público para o qual se dirigia. A autora defende a hipótese de que Lobato, com esse texto, não desejava propriamente escrever a vida da boneca de pano, mas fazer uma crítica disfarçada aos inúmeros livros de memórias lançados na época, já que o gênero estava em moda. Todavia é significativo o fato de o autor incluir um capítulo apêndice no estilo “confessionário” para defender Emília de uma série de opiniões que estava sendo publicada na imprensa. A partir do ponto de vista de Zagury, serão tecidas considerações sobre o contrato de leitura proposto por Lobato: memorialístico e parodístico; situando-se *Memórias da Emília* no contexto histórico de sua

escrita e na posição lobatiana em relação à escrita do eu, posto que a estudiosa destaque o fato de Lobato, ao referenciar as memórias como gênero literário, ter um tom diferenciado, praticamente apologético.

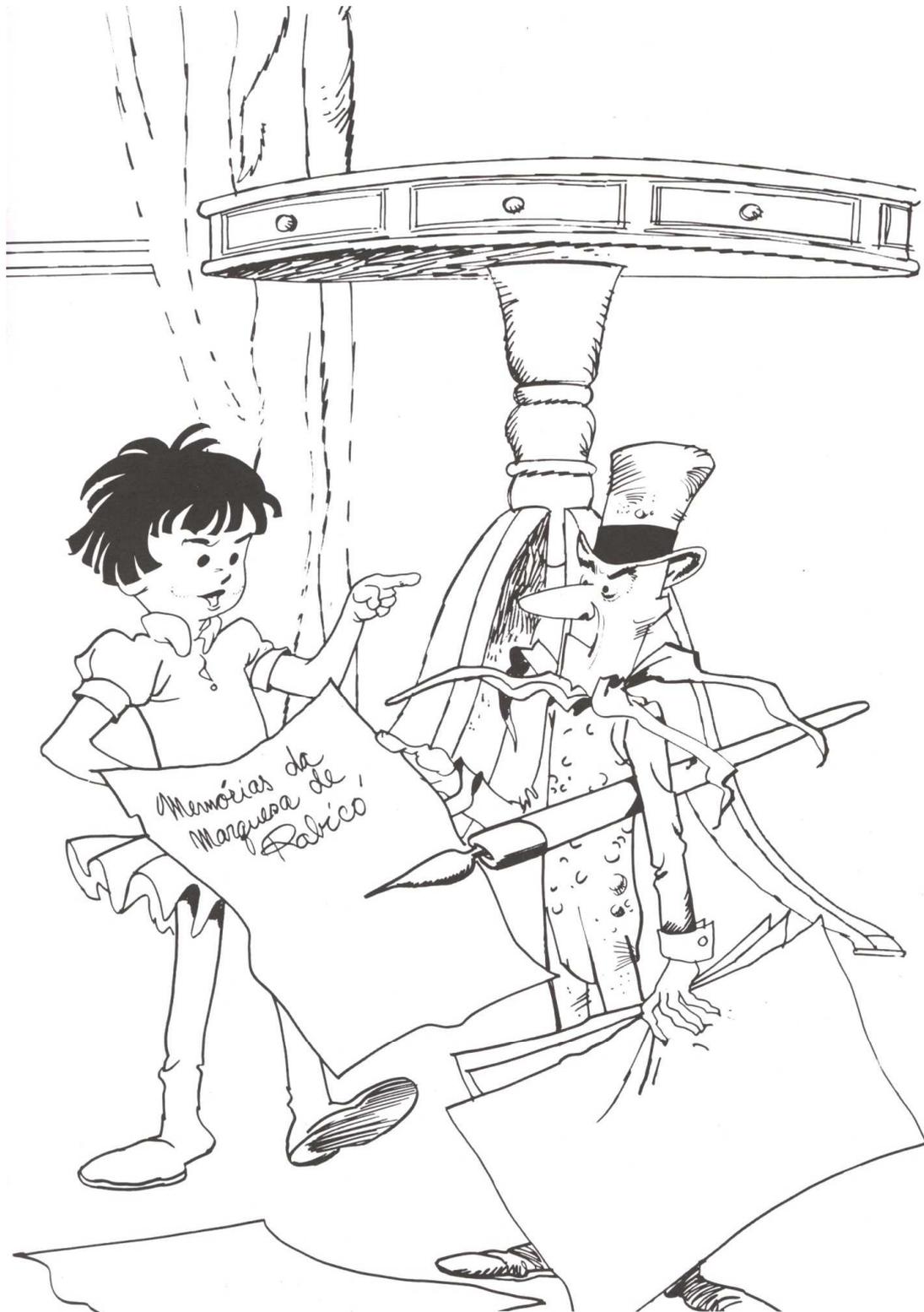
Memórias da Emília é um livro crítico sob o ponto de vista da época de seu lançamento, 1936. E para tornar complexa a questão convém lembrar que a crítica, além de surgir da boca de uma personagem de ficção, vem de uma boneca de pano e macela, ou seja, simulacro do simulacro. Engana-se, portanto, quem imagina que as memórias da Marquesa de Rabicó eram voltadas apenas para o público infantil, dirigem-se, pelo tom crítico da narrativa, também aos adultos. A partir desse ponto de vista será mostrado como o discurso literário pode ser ambíguo e enveredar pelos labirintos da ironia num sentido retórico, mas principalmente humorístico, e estabelecer um desacordo entre enunciado e enunciação.

Antes de passar às páginas que se seguem, importa ressaltar o fato de que arte e humor não são passíveis de definição, contudo essa análise baseia-se na humorística premissa de Lobato:

Existe toda uma biblioteca sobre o humor, onde cem autores tentam defini-lo, como há inúmeras definições de arte e mil remédios para a tosse. Essa abundância chega a ser comprometedora, mas serve para provar que humor e arte são indefiníveis e a tosse incurável. Mas como é vagamente curável a causa presuntiva das tosses, também podemos vagamente definir as causas ou circunstâncias produtoras do humor e da arte.²

Como nota Richard Palmer, compreender uma obra de arte é voltar de novo a experimentar os processos mentais do autor do texto. É, portanto, o reverso da composição, pois se inicia com a expressão já fixa e acabada e recua-se até à vida mental que a produziu. Destarte, ao fazer uma leitura vertical das *Memórias da Emília* e ressaltar o fato dessa obra, além de não ter sido criada exclusivamente para o público infantil, trazer em si todo o discurso memorialístico às avessas, busca-se propiciar um novo olhar sobre a obra de um escritor que procurou pintar com palavras: Monteiro Lobato.

² LOBATO, Monteiro. Prefácios e entrevistas. *Obras completas*. São Paulo: Brasiliense, 1948. p 11.



CAPÍTULO I

A TESSITURA DAS MEMÓRIAS



O próprio gênero “memórias” é uma atitude: o memorando pinta-se ali como quer ser visto pelos pósteros - até Rousseau fez assim - até Casanova.

Monteiro Lobato

Dizei-me: de que pode falar um homem decente, com o máximo prazer?

Resposta: de si mesmo.

Então, também vou falar de mim.

Fiódor Dostoiévsi

O homem é um grande produtor de textos, porém nem todos são escritores. Ser escritor é, na definição de Pedro Lyra, procurar a melhor expressão para manifestar a sua ideologia de maneira que esta atue sobre a consciência anterior do público, pois o grande e difícil objetivo do artista acaba sendo o de mudar o comportamento de quem entre em contato com sua obra. Especialmente porque a eficácia demonstrada pela forma de uma obra deriva também do poder do autor para satisfazer a sua primeira necessidade – a de expressar-se.³

Expressar significa manifestar o pensamento através de palavras, gestos, atitudes, arte, ou seja, utilizar uma forma de linguagem para, a partir dela, se comunicar. Ora, Emília - uma boneca de pano confeccionada por uma preta - nasceu como qualquer boneca: necessitando de uma criança para, através da imaginação infantil, ter linguagem. A linguagem de Emília era a de Lúcia, pois a menina do nariz arrebitado, utilizando-se da boneca, expressava seus pensamentos. Em *Reinações de Narizinho*, no encontro de Lúcia com o Príncipe Escamado, Emília em nenhum momento exibiu qualquer demonstração de sua participação na história. Todas foram expressas pela menina:

Esta senhora aqui é a minha amiga Emília.

O peixinho saudou respeitosamente a boneca, e em seguida apresentou-se como o Príncipe Escamado, rei do Reino das Águas Claras.

- Príncipe e rei ao mesmo tempo! – exclamou a menina batendo palmas. – Que bom, que bom, que bom! Sempre tive vontade de conhecer um príncipe-rei.

Conversaram longo tempo, e por fim o príncipe convidou-a para uma visita ao seu reino. Narizinho ficou no maior dos assanhamentos. (...)

E lá se foram os dois de braços dados, como velhos amigos. A boneca seguia atrás sem dizer palavra.

³ Cf. LYRA, Pedro. “Ciência, filosofia e arte.” In: KHÉDE, Sônia Salomão. (org.). *Os contrapontos da literatura: arte, ciência e filosofia*. Rio de Janeiro: Vozes, 1984. p. 20 – 22.

- Parece que Dona Emília está emburrada – observou o príncipe.
- Não é burro, não, príncipe. A pobre é muda de nascença. Ando a procura de um bom doutor que a cure.⁴

Em outra passagem, na entrada para o Reino das Águas Claras, Narizinho atribui à boneca o seu medo de escuro:

- É aqui a entrada do meu reino – disse o príncipe.
Narizinho espiou, com medo de entrar.
- Muito escura, príncipe. Emília é uma grande medrosa.
A resposta do peixinho foi tirar do bolso um vaga-lume de cabo de arame, que lhe servia de lanterna viva. A gruta clareou até longe e a “boneca” perdeu o medo. (RN, p. 9)

Os capítulos seguintes de *Reinações de Narizinho* transcorrem todos dessa maneira: somente Narizinho tem o poder da linguagem. Emília é apenas um artifício com o qual a menina expõe seu pensamento. Porém qual criança não tem o desejo de ver sua boneca falar? Se até hoje a assertiva de Piaget de que o melhor brinquedo para uma criança é outra criança, está presente nos estudos psicanalíticos. O que seria uma boneca falante, capaz de expressar-se através da linguagem, senão uma criança em miniatura, que se pode ter a tempo e hora. Lúcia não é diferente das outras crianças: quer também que sua boneca seja “o melhor brinquedo”. Tanto que a menina, ao conhecer o Dr. Caramujo, o célebre médico do Reino das Águas claras, o qual possui umas pílulas que curam todo tipo de doença e entre elas, a pílula falante, leva a boneca ao seu consultório e, ensinado-a como se engole pílula, “dá” a Emília o dom da palavra:

- Emília engoliu a pílula, muito bem engolida, e começou a falar no mesmo instante. A primeira coisa que disse foi: “Estou com um horrível gosto de sapo na boca!” E falou, falou, falou mais de uma hora sem parar. Falou tanto que Narizinho, atordoada, disse ao doutor que era melhor fazê-la vomitar aquela pílula e engolir outra mais fraca.
- Não é preciso – explicou o grande médico. – Ela que fale até cansar. Depois de algumas horas de falação, sossega e fica como toda gente. Isto é “fala recolhida”, que tem de ser botada para fora.
- E assim foi. Emília falou três horas sem tomar fôlego. Por fim calou-se. (RN, p. 27)

⁴ LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho. Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965. p. 8 – 9. As citações referentes a essa obra foram utilizadas dessa edição, assim as próximas notas serão indicadas pelas iniciais RN seguidas do número das páginas correspondentes.

Calou-se? Na realidade Emília nunca mais parou de falar, tornando-se uma boneca falante e de língua bem afiada. Todavia Narizinho observou que a fala da boneca ainda não estava normal, mas acreditou que com o tempo e a prática melhoraria. Notou também que Emília “era de gênio teimoso e asneirenta por natureza, pensando a respeito de tudo de um modo especial todo seu.” (RN, p. 28) Porém considerou ser melhor assim, pois as idéias de Dona Benta e Tia Nastácia a respeito das coisas já eram tão sabidas que se adivinha antes mesmo que elas as digam, de forma que as idéias da boneca iriam ser sempre novidades.

No Sítio do Picapau Amarelo, Dona Benta levou um grande susto quando ouviu a boneca falar: “De olhos arregaladíssimos, gritou para a cozinha: - Corra, Nastácia! Venha ver esse fenômeno...” (RN, p. 29) A cozinheira tenta negar o fato até que Emília lhe diz uns desaforos, ao que a preta retruca: “- E fala mesmo, sinhá! (...) Fala que nem gente! Credo! O mundo está perdido...” (RN, p. 30) A partir de então a boneca passa a falar e não pára mais. Em todas as histórias, Emília participa com seus comentários, questionamentos, idéias, enfim com suas asneiras ou, como ela diz, com suas filosofias.

Contudo o que é a linguagem, senão a possibilidade de exprimir um número indefinido de pensamentos com um número finito de signos, escolhidos de maneira a compor o que se pode querer dizer. A linguagem, segundo Maurice Merleau-Ponty, “se assemelha às coisas e às idéias que ela exprime, é o substituto do ser, e não se concebem coisas ou idéias que venham ao mundo sem palavras.”⁵ Todavia, o filósofo enfatiza o fato de os signos, quando alguém sabe se exprimir, serem imediatamente esquecidos, permanecendo somente o sentido, pois a perfeição da linguagem é de fato passar despercebida. E, ratificando ser essa exatamente a virtude da linguagem, conclui:

(...) é ela que nos lança ao que ela significa; ela se dissimula a nossos olhos por sua operação mesma; seu triunfo é apagar-se e dar-nos acesso, para além das palavras, ao próprio pensamento do autor, de tal modo que retrospectivamente acreditamos ter conversado com ele sem termos dito palavra alguma, de espírito a espírito.⁶

⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 25.

⁶ Id., *ibidem*. p. 32.

Ora, a literatura se expressa através da palavra e, embora descompromissada com a verdade empírica ou com a demonstração da verdade, é através do seu fazer artístico que o escritor demonstra o domínio de seu instrumento de trabalho e alcança a comunicação com o público. Ser escritor é, portanto, saber tecer com palavras transformando-as em arte. Assim Monteiro Lobato, ao transformar Emília em memorialista, busca a eficácia da expressão e da forma com que transforma em arte o assunto tematizado.

De maneira que nossa proposta aqui é, a partir da posição de leitor, investigar como funciona a tessitura da obra literária e o ilimitado das reminiscências nas *Memórias da Emília*. Ficam-nos as perguntas: 1) Em que posição se situa as memórias da Marquesa de Rabicó, autobiografia ou romance? Se tanto o autobiógrafo como o romancista pretendem que tomemos suas palavras como verdadeiras e que, na mitologia, os gregos contam ser as Musas, as virtudes da imaginação, as filhas da memória. 2) De qual maneira se estabelece a identidade autor-personagem-narrador nessa obra? Se o estudioso da literatura íntima, Philippe Lejeune, considera “identidade” uma relação constante entre o um e o muitos, de modo que o pronome “eu” tanto pode promover uma relação de identidade, como marcar diferenças no interior do discurso.

Cientes de que, ao se analisar a estrutura de um texto, é preciso, em primeiro lugar, ver aquilo que o delimita, procuraremos situar o memorialismo na questão da autobiografia - suas semelhanças e diferenças. Além de entender a questão da autoria, dos pactos autobiográfico, romanesco e fantasmático, como também o contrato de leitura. Assim, na interpretação do processo da tessitura do eu nas *Memórias da Emília*, utilizaremos como suporte teórico básico os estudos de Philippe Lejeune acerca da escrita autobiográfica e, para situar o leitor, faremos concomitantemente uma sinopse da história.

A escrita do eu: um gênero em questão

Memórias? O que são memórias? Ora, quem melhor para nos responder senão Emília que, decidida a escrever suas memórias, as define como: “... a história da vida da

gente, com tudo o que acontece desde o dia do nascimento até o dia da morte.”⁷ Somente Emília para nos dar uma definição tão clara, tão razoável. No entanto os estudos sobre a **escrita do eu** revelam que muito existe por trás das histórias da vida da gente contadas por nós mesmos.

Etimologicamente, autobiografia é uma biografia, ou história de vida de um indivíduo escrita por ele mesmo. Portanto, para a compreensão da questão autobiográfica, necessário se faz ter em mente a noção de individualismo, visto ser “na maneira pela qual cada texto autobiográfico busca colocar-se diante da noção de indivíduo a ele inerente que reside a sua maior ou menor criatividade, o endosso ou desmascaramento da ilusão autobiográfica.”⁸

O individualismo é um dos legados do Renascimento que, ao colocar o homem, e não mais Deus, como centro do universo, revelou o espaço interior do indivíduo - Deus não está mais fora dos homens e sim dentro de cada um -, de forma que a busca daquele confunde-se com a busca de si mesmo. Assim, as raízes mais profundas desse conceito devem ser buscadas na religião, tendo o ponto de origem da consciência cristã individual na Reforma, que, por opor-se ao dogmatismo da hierarquia católica que confia a um mediador o diálogo com Deus, recusa qualquer mediação e deixa para cada um a procura direta desse diálogo. Nesse sentido, o espírito da Reforma, ao enfatizar a consciência individual e a análise da própria alma, influenciará a teoria moderna do direito subjetivo e favorecerá o aparecimento de uma literatura do eu, pois uma das características da modernidade é o individualismo, oposto ao holismo.⁹

O conceito de pessoa e de indivíduo a partir do século XVII no mundo ocidental proporciona o surgimento da autobiografia, pois esse período marca a concepção do homem como centro do universo e, conseqüentemente, do narcisismo, noção essencial para a compreensão da escrita do eu. Segundo Catani, há “uma íntima e evidente correlação entre o afirmar-se da literatura autobiográfica, como é comumente entendida, e

⁷ LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília. Obras completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965. p. 3. As citações referentes a essa obra foram utilizadas dessa edição, assim as próximas notas serão indicadas pelas iniciais ME seguidas do número das páginas correspondentes.

⁸ CATANI, Maurizio. apud MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: UFMG, 1992. p. 26.

⁹ Cf. CAMPOS, Marta. *O desejo e a morte nas Memórias de Pedro Nava*. Fortaleza: EDUFC, 1992. p. 15 - 18.

a ascensão da burguesia enquanto classe dominante, cujo individualismo e cuja concepção de pessoa encontram na autobiografia um dos meios mais adequados de manifestação.”¹⁰

Jacques Le Goff, em *História e memória*¹¹, afirma que as profundas transformações sofridas pela memória ocorrem na Idade Média quando, com a difusão do cristianismo como religião e ideologia dominante, houve um enaltecimento da memória litúrgica através do desenvolvimento da memória dos mortos, principalmente dos santos. Seguindo esse itinerário, o estudioso considera que somente no Romantismo é que se encontra de um modo mais literário que dogmático a sedução da memória e, para elucidar suas considerações, utiliza-se da tradução do tratado de Vigo feita por Michelet, na qual o tradutor encontra a ligação entre memória e imaginação, memória e poesia.

Em seu estudo, Le Goff considera o papel da memória substancial para reconstituir a evolução do conceito de *história*. E, mesmo se ocupando mais da memória coletiva que das individuais, o medievalista faz um percurso do desenvolvimento destas da oralidade até a escrita, salientando ainda que, na filosofia grega, seus maiores pensadores, Platão e Aristóteles, consideravam ser a memória um componente da alma, a qual não se manifestava no nível da sua parte intelectual, mas, unicamente, da sua parte sensível.

Philippe Lejeune¹², que até 1998 havia escritos os livros *L'Autobiographie en France* (1971), *Le pacte autobiographique* (1975), *Je est un autre* (1980), *Moi aussi* (1986) e *Les brouillons de soi* (1998), considera ter a autobiografia moderna nascido no momento em que o autobiógrafo tomou consciência de que sua condição lhe permite não somente preencher um questionário preestabelecido, mas, se ele quisesse, inventar uma nova maneira de questionar sua vida e de mudar a estrutura da narrativa, como também inserir, paralelamente à escrita da vida individual, o contexto histórico, político e social. Além de que, somente a partir da existência de um público leitor, a autobiografia se tornou um fenômeno pertinente do ponto de vista da história da civilização e da literária.

Ao fazer um estudo histórico da autobiografia, Lejeune evita cair na armadilha da “ilusão retrospectiva” (*PM*, p. 13): ao se interrogar quando começa a história da

¹⁰ CATANI, Maurizio. Op. cit. p. 26.

¹¹ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão et al. Campinas: Unicamp, 1996.

¹² LEJEUNE, Philippe. apud. GARCIA, Celina Fontenele. *Poética do memorialismo: diálogos com Philippe Lejeune*. Fortaleza: 7 Sóis, 2006. Nossa pesquisa se baseia nas considerações feitas por Garcia ao analisar a leitura de Lejeune sobre a importância dos estudos autobiográficos e as diferentes formas de escrita do eu. Como as citações do estudioso francês foram retiradas dessa leitura, nas demais notas nos absteremos de colocar “apud”, indicado-as através das iniciais *PM* seguidas do número das páginas correspondentes.

autobiografia, Lejeune enfatiza que o historiador deve se abster de aplicar conceitos fora de seu campo histórico de aplicação, de perseguir sinais anunciadores ou geniais precursores até épocas mais longínquas, evitando, assim, cair na armadilha da ilusão retrospectiva, pois nem sempre se reportar ao passado significa autobiografar-se. E esclarece que, nos séculos XVII e XVIII, a distinção entre “escrito por ele mesmo” e “escrito por um outro” não tinha exatamente o mesmo sentido que hoje, pois nesse “escrito por ele mesmo” o autor, reunindo e organizando os materiais, se comportava como o informador de um futuro e eventual biógrafo, não procurando exprimir e eternizar sua subjetividade, ou seja, não expressando a originalidade de seu ponto de vista ou o reflexo de uma visão pessoal insubstituível. Tratavam-se apenas de textos informativos, sem nenhuma expressão da subjetividade do autor.

A história da autobiografia moderna, na concepção de Lejeune, inicia-se quando Mme. de Stäel escreve suas memórias, tecendo um panorama histórico da época: história da ascensão social, das aventuras sentimentais de uma jovem pobre, numa narrativa alegre e cheia de vida. O estudioso emprega o termo “Pré-história da autobiografia” para os textos anteriores a 1760, os quais teriam apenas a função de testemunhos e considera que a publicação de *Confissões*, de Rousseau, redigida entre 1762-1770, abre as portas da literatura íntima. Lejeune declara ter Rousseau compreendido o gênero em todas as suas virtualidades, tornando seu texto o mais audacioso que foi escrito em sua época:

[Rousseau] Utiliza de maneira intensiva a técnica romanesca para reviver o passado, para recriá-lo. Ele se serve de todos os processos da narrativa pessoal para estabelecer uma relação com o leitor. Rousseau é um homem que procura buscar sua identidade. Espera, através da autobiografia, uma renovação do conhecimento que tem de si mesmo. A escrita autobiográfica é então para ele um ato cheio de promessas, mas também de riscos. Descobre o lugar capital da origem da personalidade, e presta atenção apaixonada a todos os inícios e a todas as fontes do seu ser. (PM, p. 28)

Enfim, para Lejeune, Rousseau elabora em suas *Confissões* uma problemática da autobiografia pondo-a em prática. Tanto que o estudioso enfatiza o fato de termos que nos situar em relação a Rousseau quando nos interessamos pela literatura confessional: “Qualquer pessoa que pense em escrever uma autobiografia é obrigada a pensar em

Rousseau, para condená-lo ou imitá-lo, pois ele elevou o gênero a tal grau de perfeição que mudou a história” (*PM*, p. 29).

Na sua pesquisa, Lejeune constata também que era a biografia o modelo da autobiografia, e destaca o fato desta ter fundamental dependência daquela, pois o indivíduo não fala nunca de si mesmo, senão servindo-se de tipos de discursos já usados na narrativa biográfica de seu tempo: hagiografia, crônica ou romance. O que não reduz a autobiografia a um gênero imitador e estéril, ao contrário, “a escrita autobiográfica autêntica pode tornar-se fecunda e criadora e arrebatada, em interesse e em descoberta, o romance autobiográfico que lhe serviu de fonte” (*PM*, p. 17).

Apesar de atualmente a autobiografia não ser mais uma variedade da biografia e, de certa forma, a esta se opor, ela não surgiu como uma ruptura com a biografia clássica, mas simplesmente após o aparecimento, no século XVIII, de uma nova forma biográfica: o romance autobiográfico que, escrito em primeira pessoa, põe em destaque a aprendizagem da sensibilidade e especula sobre o gosto autêntico que se manifesta no público, pois com a mudança da técnica romanesca “os escritores e leitores se habituam a ligar ao emprego da primeira pessoa (perspectiva subjetiva) à história da sensibilidade individual e à pintura dos costumes, elementos estranhos a todas as narrativas citadas anteriormente” (*PM*, p. 26).

Na realidade, o que Lejeune trata não é apenas do talento de alguns indivíduos, mas de uma transformação da noção de pessoa, através do aparecimento, numa sociedade, de um novo tipo de narrativa: a narrativa do eu, em uma época na qual se toma consciência do valor e da singularidade da experiência que cada um possui e percebe-se a presença da história no seio da personalidade, pois o indivíduo não nasce adulto e essa descoberta pode tomar formas diferentes: afetiva e intelectual. Donde se conclui que, historicamente, o desenvolvimento da escrita do eu depois do século XVIII foi um fenômeno de civilização, visto que:

Através da literatura autobiográfica se manifestam a concepção da pessoa e do individualismo próprios a nossas sociedades: não se encontraria nada semelhante nem nas sociedades antigas, nem nas sociedades ditas primitivas. Nem mesmo em outras sociedades contemporâneas das nossas, como a sociedade chinesa comunista, onde se procura justamente evitar que o indivíduo olhe sua vida pessoal como uma propriedade privada susceptível de tornar-se valor de troca (*PM*, p. 101).

Lejeune procura fazer também uma abordagem psicológica da autobiografia, pois o ato autobiográfico põe em jogo grandes problemas como o da memória, o da construção da personalidade e o da auto-análise. De maneira que Lejeune, ao reputar, como nota Campos, à autobiografia o papel de determinar a existência mesma do próprio sujeito, enfatiza que ao mesmo tempo em que a autobiografia permite explorar as riquezas da vida interior, ela converte em valor social a experiência de si, vivida, de certa maneira, à margem da sociedade, ou seja, ela exterioriza a interioridade, manifestando-a aos outros, e, ao mesmo tempo em que manifesta uma nova situação de pessoa, traz também uma solução para as situações angustiantes e dissolventes, estabelecendo uma função de equilíbrio.

Apesar do interesse nas abordagens históricas e psicológicas, Lejeune coloca a escrita autobiográfica não como uma relação estabelecida do exterior, entre eventos extratextuais e os textuais, nem pela análise interna do funcionamento do texto, mas como “contrato de leitura” estabelecido, que determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos a ele atribuídos, definindo-o como autobiográfico. Observa-se que a autobiografia, tanto quanto um tipo de escrita, é um modo de leitura:

A história da autobiografia seria então, antes de tudo, a de seu modo de leitura: história comparativa, onde se poderia fazer dialogar os diversos contratos de leitura propostos pelos diferentes tipos de textos e de leitura praticados realmente nesses textos. Se a autobiografia se define por alguma coisa exterior ao texto, não é por uma inverificável semelhança com uma pessoa real, mas pelo tipo de leitura que ela engendra, a confiança que ela segrega, e que se dá a ler no texto crítico (*PM*, p. 62).

Wander Miranda, também estudioso das relações entre memorialismo e ficção, questiona se o que limita ou define um texto autobiográfico depende da vida concreta do autor ou da própria estrutura textual e evidencia a autobiografia como um ato de discurso *literariamente* intencionado. Assim, ressaltando ser “na maneira pela qual cada texto autobiográfico busca colocar-se diante da noção de indivíduo a ele inerente que reside a sua maior ou menor criatividade, o endosso ou desmascaramento da ilusão autobiográfica”¹³, Miranda conclui que o autobiográfico atravessa o *corpus* da obra e o

¹³ MIRANDA, Wander Melo. Op. cit. p. 26.

corpo do sujeito, constituindo um texto cujo possível estatuto é o de não dar relevo nem a um, nem ao outro.

Miranda apóia-se nas assertivas de Derrida que, nos estudos sobre o *Ecce Homo*, de Nietzsche, diz ser impossível saber com precisão o que é um texto empírico ou um dado empírico de um texto, pois a linha que pode demarcar os limites entre a vida do autor e a sua obra é bastante incerta. Para o filósofo francês, Derrida, a autobiografia não se confunde com o *corpus* empírico que forma a vida de um homem empiricamente real, ou seja, o *eu* enquanto sujeito e o *eu* enquanto objeto da representação. Ora, o eu, no interior do discurso, embora referencial, é ao mesmo tempo um eu imaginado da perspectiva do sujeito, pois falar de si é muitas vezes falar daquilo que se foi e que é um outro, antes de ser o mesmo.

Nessa perspectiva, consta-nos ser a autobiografia, antes de tudo, um texto literário, pois tanto a narrativa da vida de um particular, se bem escrita, pode trazer ao leitor o mesmo prazer de um romance, como é uma utopia se pensar a autobiografia presa apenas ao relato de fatos particulares tais como ocorreram, posto que esse tipo de escrita seja o reflexo e não uma reprodução, uma cópia fiel da realidade. Além do mais há a questão do tempo: existe um espaço temporal entre o momento vivido e a escrita atual que leva a espaços em branco que serão preenchidos ficcionalmente pela memória. Como também o eu atual que, modificado em relação ao eu passado, fará uma narração sob uma nova visão.

Em “Le style de l’autobiographie”¹⁴, Starobinski, ao procurar entender o estilo na literatura íntima, considera que a definição de autobiografia como a biografia de uma pessoa feita por ela mesma “determina o caráter próprio da tarefa e fixa assim *condições* gerais (ou genéricas) da escritura autobiográfica”¹⁵, ou seja, é necessário haver, além da identidade narrador e herói, uma narração, a qual deve cobrir uma seqüência temporal suficiente para aparecer o traçado de uma vida. Starobinski concebe ainda o fato de que o autobiógrafo pode disfarçar-se de memorialista e “contaminar” sua narrativa com acontecimentos de que foi testemunha, como também datar com precisão os momentos de sua narrativa, tornando-se um diarista, visto que as condições da autobiografia fornecem um quadro amplo, no qual se podem manifestar uma variedade de estilos.

¹⁴ STAROBINSKI, Jean. “Le style de l’autobiographie”. In: *Poétique*. Paris, n. 3, 1970. Tradução Saulo Lemos para o Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

¹⁵ Id., *ibidem*. p. 1.

Segundo Starobinski, o estilo não é uma forma única seguida por todos os autobiógrafos, e sim um modo próprio, particular de expressão, construído individualmente, pois “nessa narrativa em que o narrador toma por tema seu próprio passado, a marca individual do estilo se reveste de uma importância particular, pois que à auto-referência explícita da narração a ela mesma o estilo acrescenta o valor auto-referencial implícito de um modo singular de elocução.”¹⁶

O estilo está ligado ao presente do ato de escrever, pois o passado (por não poder ser revivido) é evocado na perspectiva do eu da enunciação que é diferente do eu do enunciado. Como o referente se encontra fora do texto e distante do eu atual, as lacunas deixadas pela memória e pelo tempo serão preenchidas pela imaginação, pela ficcionalização e, nesse momento, o autobiógrafo poderá usar com toda liberdade o seu toque pessoal, o seu modo particular de expressão, enfim, o seu estilo, pois o memorialista é, nas palavras de Pedro Nava, forma anfíbia de historiador e ficcionista, ele escolhe os fatos, conduz a ação, vigia a armação do cenário e cria seu próprio *script*.¹⁷

De maneira que a autobiografia, definida por Lejeune como uma “narração retrospectiva, em prosa, que uma pessoa real faz de sua própria existência, pondo o acento sobre sua vida individual e em particular sobre a história de sua personalidade” (*PM*, p. 38), certamente não é um gênero uniforme, sujeito a regras fixas, pois tende a assimilar técnica e procedimentos estilísticos próprios da ficção. Ela supõe realizar certas condições de possibilidades que aparecem, antes de tudo, como condições ideológicas ou culturais: importância da experiência pessoal, oportunidade de oferecê-la ao outro, observando-se os acordos de uma relação pactual.

Todavia, para Lejeune, somente constituirá uma autobiografia a obra que preencher todas as condições estabelecidas na sua definição. O estudioso contempla ainda a possibilidade dos gêneros vizinhos como memórias, biografia, romance pessoal, diário-íntimo, auto-retrato, mesmo sem ocuparem todos os requisitos, se configuram num âmbito maior que seria a literatura íntima, a escrita do eu. Porém é categórico ao afirmar que os textos, nos quais a identidade do autor e do narrador não é confirmada, não são considerados como autobiografia *stricto sensu*, pois uma identidade existe ou não, não podendo haver um grau possível e toda dúvida leva a uma conclusão negativa.

¹⁶ STAROBINSKI, Jean. Op. cit. p. 1.

¹⁷ Cf. GARCIA, Celina Fontenele. *A escrita frankenstein de Pedro Nava*. Fortaleza: EUFC, 1997. p. 31.

Já Georges May, em *L'Autobiographie*¹⁸, pondera que a distinção fundamental entre romance e autobiografia depende do pacto de leitura efetuado entre autor e leitor, principalmente nos casos em que haja dúvidas sobre a identidade ou não do sujeito e do objeto da narrativa. Entretanto, não podemos simplificar e reduzir a questão ao pacto de leitura visto que “em muitos casos a fronteira entre ‘fato’ autobiográfico e ‘ficção’ subjetivamente verdadeiro é bastante tênue, podendo o grau de ‘fingimento’ de determinados textos ser tão variável que torna difícil a diferenciação entre uma autobiografia autêntica e uma composição romaneada.”¹⁹

Celina Fontenele Garcia, estudiosa da poética do memorialismo, afirma haver uma diferença fundamental entre a escrita autobiográfica e o romance autobiográfico, pois “na autobiografia, o critério externo e interno da obra – no primeiro caso o narrador é o próprio autor e há a exigência do pacto autobiográfico”²⁰, enquanto “[n]o romance autobiográfico ou memorialista o narrador é o protagonista ou personagem e não exige nenhum pacto de sinceridade ou uma ligação com o real. O material usado na narrativa faz parte da experiência ou vivência do escritor no seu meio, na sociedade da qual faz parte.”²¹

Estamos, portanto, no limite impreciso de duas formas de discurso aparentemente diversas em seus objetivos: o discurso da verdade ou histórico e o discurso literário ou ficcional. Todavia não devemos tomar de forma inocente a palavra “verdade”, nem reduzi-la a algo singular e único, pois se a história se constitui como uma indagação sobre a verdade, o seu resultado será sempre parcial: comprometida com o sujeito do enunciado que não é o mesmo do da enunciação e com o tempo do discurso que também será diferente.

Memórias no contexto autobiográfico

As memórias da infância, escreve Eliane Zagury ao fazer um levantamento do *corpus* literário de base autobiográfica, apresentam seus primeiros antecedentes no ‘fim de

¹⁸ MAY, Georges. apud. MIRANDA, Wander Melo. Op. cit. p. 33. Necessário observar o fato de Miranda considerar que May, apesar de apresentar várias gradações entre romance e autobiografia, utiliza-se, em muitos casos, de critérios bastante subjetivos de escassa utilidade operacional.

¹⁹ MIRANDA, Wander Melo. Op. cit. p. 33.

²⁰ GARCIA, Celina Fontenele. *A escola, personagem da literatura brasileira*. Fortaleza: 7 Sois, 2005. p. 74

²¹ Id., *ibidem*. p. 74.

século' brasileiro, que se estende até a Semana de Arte Moderna, 1922, visto que até o ano de 1935, pode-se contar com um total de 76 títulos.²² Assim, concebendo a possibilidade de o público passar por um momento em que se debruçar sobre a vida pretérita de pessoas de prestígio era um anseio e uma necessidade de consumo, Zagury constata que os livros de Graça Aranha, Medeiros e Albuquerque e Humberto de Campos (objetos de seu estudo) foram publicados num espaço de apenas cinco anos (1931 a 1935) e enfatiza: “A reflexão sobre si mesmo, exercida com dignidade com que o foi pelo escritor brasileiro, só pode ser encarada como um nobre coroamento de uma atividade de pensamento fecundo e criador.”²³

Interessante observar que essas narrativas vocacionais não procuravam dar conta de um itinerário intelectual, mas juntar elementos da biografia: origens sociais, a primeira educação, os estudos, as leituras, carreiras, obras, encontros. Como também que, além dos autores acima, podemos citar José de Alencar, *Como e porque sou romancista* (1893), sua autobiografia literária segundo o próprio escritor; Helena Morley²⁴, com *Minha vida de menina*, diário escrito entre os anos de 1890 a 1895 que retrata a cidade de Diamantina, Minas Gerais, do final do século XIX, uma província sem luz elétrica, padaria ou estrada de ferro, em que o único meio de transporte era o cavalo e somente os homens possuíam relógio; José Lins do Rego com os romances autobiográficos: *Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Bangüê* (1934), *O moleque Ricardo* (1935), *Usina* (1937) e com a escrita, duas décadas depois, de *Meus verdes anos* (1956), sua narrativa autobiográfica.

Na literatura infantil, temos *Cazuza* (1938), de Viriato Corrêa, o qual, para escapar de uma linguagem infantilizada, utiliza um narrador adulto que conta sua vida de menino. Em 1948, Augusto Frederico Schmidt publica suas memórias em *O galo branco*, lançando a segunda parte em *As florestas: páginas de memória* (1959). Nos anos 60, um livro representativo da escrita autobiográfica é *Por onde andou meu coração* (1967), de Maria Helena Cardoso; Murilo Mendes escreve *A idade do serrote* (1968), uma autobiografia, nas palavras de Antonio Candido, “através de uma poesia inextricavelmente

²² Cf. ZAGURY, Eliane. *Escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Belo Horizonte: INL, 1982. p. 21.

²³ Id., *ibidem*. p. 17.

²⁴ Cf. VASCONCELOS, Maria Aurilene de. *Artimanhas no discurso de Helena Morley*. Fortaleza: 7Sóis, 2005. p. 68 – 69. Helena Morley é pseudônimo de Alice Dayrell Caldeira Brant que, apesar de ter escrito seu diário no final do século XIX, quando tinha entre 12 e 15 anos, somente o publicou na década de 1940, precisamente, em 1942.

ligada à ficção.”²⁵ Na década de 70, além de Érico Veríssimo com os dois volumes de *Solo de clarineta* (1973, 1976), destaca-se Pedro Nava com *Baú de ossos* (1970), *Balão cativo* (1973), *Chão de ferro* (1976), *Beira-mar* (1978), estendendo-se até os anos 80 com *Galodas-trevas* (1981) e *Círio perfeito* (1983). Um escritor, nas palavras de Massaud Moisés, “de fina sensibilidade e dono de um estilo próprio, da melhor linfa, como se, mal comparando, a revolução copernicana de Guimarães Rosa na prosa de ficção se reproduzisse, em moldes próprios, no relato memorialístico.”²⁶

Os exemplos acima servem apenas como uma breve incursão bibliográfica da escrita confessional de caráter poético e ficcional, posto que Zagury, embasada no trabalho “A autobiografia no Brasil”, apresentado por Edson Ney da Fonseca, no III encontro Inter-regional de Cientistas Sociais do Brasil, realizado em Maceió de 9 a 12 de julho de 1975, através do levantamento da bibliografia de documentos autobiográficos brasileiros, informa ter sido produzido de 1936 até 1970 um total de 375 títulos. Confirma-se, destarte, a existência de um surto memorialista que se inicia no fim do século XIX, e notabiliza-se no século XX: na década de 30, estendendo-se até os anos 70 e 80. Logo, Lobato não poderia deixar sua Emília de fora. A boneca teria que escrever sobre sua vida. E foi isso mesmo o que ela fez: “compôs” suas memórias.

Mas, antes de iniciarmos a leitura das reminiscências da boneca, importa abordar dois aspectos da literatura íntima enfatizados por Lejeune: o fato de a idade da autobiografia ser a da aposentadoria, pois “para escrever a autobiografia, o indivíduo deve ter vivido o bastante para compreender sua personalidade no plano intelectual, moral e artístico” (*PM*, p. 21); como o de haver o autobiógrafo produzido anteriormente outros livros, para que possa ser julgado e para existir o lugar do espaço autobiográfico: “se a autobiografia é um primeiro livro, seu autor é um desconhecido, mesmo se ele narra a sua vida. Aos olhos do leitor, falta esse sinal de realidade que é a produção anterior de outros textos (não autobiográficos)” (*PM*, p. 99).

Tomando por base escritores brasileiros, aplicamos as observações de Lejeune: José Lins do Rego escreve sua autobiografia em *Meus verdes anos* (1956), aos 55 anos, depois de publicar os volumes do “ciclo da cana-de-açúcar” entre outras obras de ficção;

²⁵ CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia”. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000. p. 54.

²⁶ MOISÉS, Massaud. “Tendências contemporâneas”. In: _____. *Historia da literatura brasileira: Modernismo (1922 – atualidade)*. v. III. São Paulo: Cultrix, 2001. p. 411.

Graciliano Ramos, além de uma notoriedade anterior como autor de romances e contos, narra suas primeiras lembranças em *Infância*, de 1945, depois completadas em *Memórias do Cárcere* publicadas postumamente, em 1953; já Oswald de Andrade diversifica-se pela poesia, pela narrativa, pela crítica e pelo ensaio, e tem suas memórias e confissões reveladas em *Um homem sem profissão: sob as ordens da mamãe*, lançado em 1954, ano seguinte a sua morte.

Todos esses autores possuem, antes da escrita autobiográfica, um nome no contexto literário, confirmando-se aqui a assertiva de Lejeune de que “a autobiografia surge sempre depois de outras formas de escrita. Depois de um primeiro momento criador vem sempre a volta sobre si mesmo” (PM, p. 21). A posição inicial de Lejeune é a de considerar praticamente impossível a existência de boas autobiografias inéditas escritas por desconhecidos. Todavia, ao fazer uma revisão de *Le pacte autobiographique*, Lejeune renega e até se envergonha dessa interpretação por achá-la radical e pouco inteligente, retificando que era ele que não sabia ler essas autobiografias. Especialmente pelo fato de ser seu avô autor de uma interessante autobiografia.

Assim, para ilustrar a nova posição de Lejeune, relacionamos alguns brasileiros “desconhecidos” que praticaram a escrita do eu: Maria Julieta Drummond de Andrade, com *Diário de uma garota*, escrito durante as férias, no verão de 1941 e 1942, por uma menina na idade de 13 para 14 anos; o professor de Direito e Letras, Thiers Martins Moreira, com *O menino e o palacete* (1954) que, pelas mãos de um menino, evoca a essência de sua infância; Maria Helena Cardoso que inicia suas memórias no dia do seu sexagésimo aniversário, 24 de maio de 1963, em *Por onde andou meu coração*, retomando a narrativa memorialística dez anos depois em *Vida, vida* (1973), e somente escreve seu único romance, *Sonata perdida*, em 1979.

Da mesma maneira que a irmã de Lúcio Cardoso, o médico Pedro Nava escreve suas memórias na idade da aposentadoria, aos 65 anos, e pratica sua escrita ao contrário: inicia pelas memórias e pretende terminar com dois romances e um livro de contos infantis. Vale ressaltar o fato de Nava, com sua morte, deixar inconcluso o sétimo livro de suas memórias, *Cera das almas*, cujas páginas inéditas foram publicadas no livro *Partilhar lembranças do meu mundo*, de Caio Villela Nunes. E, embora sem haver escritos romances, tem a coletânea de contos infantis, *O bicho urucutum*, organizada por Paulo Penido, seu sobrinho, e publicada postumamente.

E Emília, como se situa nesse contexto?

O caso da boneca é complexo e interessante, pois antes de ter suas reminiscências editadas, 1936, ela já ganhara fama com *Emília no país da gramática* (1934) e com *Aritmética da Emília* (1935). Todavia, depois de suas memórias, a boneca não teve outro livro com o seu nome, confirmando a impressão de Simone de Beauvoir de que depois da confissão se torna impossível fabular, ou seja, o texto fundamental que o romancista transpunha até então, na ficção, é liberado pelo ato biográfico, secando a veia romanesca.²⁷ Aqui fazemos um parêntese a fim de revelar que o Visconde de Sabugosa, também pseudo-autor das memórias da Marquesa de Rabicó, somente terá um livro em seu nome após a escrita autobiográfica, em 1937, quando é publicado *O poço do Visconde*, negando, portanto, a impressão de Beauvoir. Antes de fecharmos o parêntese, é necessário que se ressalte o fato de Visconde ao tornar-se redator das lembranças da boneca passar a escrever não os acontecimentos ditados por Emília, mas os fatos vividos por ele e a boneca, tornando-se, portanto, pseudo-autor dessas memórias.

As considerações esboçadas no parágrafo anterior devem-se ao fato de estarmos procedendo à análise de *Memórias da Emília* em uma perspectiva autobiográfica/memorialística. Não significando, portanto, o esquecimento de que tanto Emília como Visconde são seres ficcionais e que o escritor (a pessoa real) dessas reminiscências e dos demais livros citados é o brasileiro de Tatuapé: José Bento Monteiro Lobato. Abstemo-nos de dizer que Lobato sempre será o autor dessas obras, pois sabemos ser Miguel de Cervantes, autor de *Quixote*, todavia Jorge Luis Borges considera também “Pierre Menard, autor do Quixote”²⁸. Mas isso é assunto para o próximo capítulo, quando tratamos da tradução como uma forma de expressão.

Datada de 10 de agosto de 1936, *Memórias da Emília* está dividida em dez capítulos. O primeiro põe em relevo uma das questões centrais da autobiografia: o grau de veracidade do narrado. Emília, inquirida por Dona Benta sobre a possibilidade de só se escrever memórias após a morte, alega: “o escrevedor de memórias vai escrevendo até sentir que o dia da morte vem vindo. Então pára; deixa o finalzinho sem acabar. Morre sossegado” (*ME*, p. 3). Como não pretende morrer, a boneca salienta que as últimas palavras de suas memórias serão: “E então morri... com reticências. Mas é peta. Escrevo

²⁷ Cf. GARCIA, Celina Fontenele. Op. cit. p. 22.

²⁸ BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor do Quixote”. In: _____. *Ficções*. Tradução Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.

isso, pisco o olho e sumo atrás do armário para que Narizinho fique pensando que morri. Será a única mentira das minhas Memórias. Tudo mais verdade pura, da dura – ali na batata (...)” (ME, p. 3). Vovó Benta, porém, ao destacar o fato de nada ser mais difícil que a verdade, induz a boneca a responder:

Quem escreve memórias arruma as coisas de jeito que o leitor fique fazendo uma alta idéia do escrevedor. Mas para isso ele não pode dizer a verdade, porque senão o leitor fica vendo que era um homem igual aos outros. Logo, tem de mentir com muita manha, para dar idéia de que está falando a verdade pura. (ME, p. 4)

Analisando a resposta de Emília, inferimos ser esse pacto às avessas uma forma de denunciar o pacto de sinceridade proposto, meio século depois, por Lejeune, pois, em nome de uma verdade interior, os autobiógrafos cometem omissões ou imaginam fatos nunca acontecidos, sem que isso se constitua num pecado literário ou genérico. Especialmente, porque as memórias tratam de uma verdade feita não só de lembranças, mas recriada pela imaginação do autor, numa tentativa de preencher os espaços em branco deixados pelo tempo, ou de encobrir passagens que não podem ser reveladas abertamente. De maneira que Lejeune, repensando seus estudos, retifica ser as memórias somente meio sinceras, apesar do grande desejo de verdade daquele que as escreve.

A sinceridade, assim como a verdade, para o homem moderno, segundo Campos, “são categorias descontínuas e o processo de buscá-las é às vezes tão criativo quanto a própria ficção”²⁹, especialmente porque “[a] *verdade* da vida do autor foi substituída pela *intenção* de ser sincero, que deve estar presente no texto e convencer o leitor de que o que está escrito é verdadeiro ou, pelo menos, que foi escrito de boa-fé, mesmo quando o leitor sabe que nesta ‘verdade’ há sempre uma dose de ficção.”³⁰ Importa ressaltar aqui o fato de que freqüentemente buscamos transmitir uma determinada imagem de nossa pessoa nos outros, o que nos leva a persuadir o receptor para que tire conclusões baseadas nas aparências. Como também que o autobiógrafo tem por objetivo chamar a atenção do público leitor, numa tentativa não de enganá-lo, mas de seduzi-lo.

Além do paradoxo verdade/intenção, Emília depara-se com as dificuldades do escrever, “da busca angustiada das palavras, do termo adequado, batalha a ser vencida pelo

²⁹ CAMPOS, Marta. Op. cit. p. 43.

³⁰ Id., *ibidem*. p. 44.

escritor.”³¹ E, após passear de um lado para o outro, resolve escrever em letras graúdas bem no alto do papel: MEMÓRIAS DA MARQUESA DE RABICÓ, capítulo primeiro. Mas começar não é fácil, Emília bem o sabia: “Muito mais simples é acabar. Pinga-se um ponto final e pronto; ou então escreve-se um latinzinho: FINIS. Mas começar é terrível” (ME, p. 7). A boneca pára, pensa, pensa e por fim decide iniciar com seis pontos de interrogação. Assim, após interrogar a si mesma, a boneca exime-se da maldição de Flaubert (a busca da perfeição na escrita para compor um livro que se sustentasse pela força do estilo) que paira sobre o escritor, e principia suas recordações de modo absolutamente imprevisto: atribui a Visconde de Sabugosa a função de redator.

O sabugo de milho sugere então que a boneca responda a uma espécie de “questionário implícito” (PM, p. 19), ou seja, “comece como quase todos os livros de memória começam - contando quem está escrevendo, quando esse quem nasceu, em que cidade etc.” (ME, p. 8). Lejeune, na tentativa de esboçar uma história da mitologia pessoal e por considerar que a vida íntima de pessoas da mesma geração tem tendência a se assemelhar, visto que se passando de um texto a outro se tem a impressão de que eles dizem a mesma coisa, elabora o questionário implícito: uma espécie de roteiro, ao qual respondem os autores de cada geração.

Mas Emília inicia sua narrativa numa perspectiva própria e, como Malraux em suas *Antimemórias*, a boneca responde a questões que as memórias não fazem e não responde àquelas que estas fazem. O que, para Lejeune, é na forma como modifica o modelo preestabelecido que se assinala uma grande obra, pois a quebra desse questionário torna a obra diferenciada, conferindo-lhe originalidade.

Nasci no ano de... (três estrelinhas), na cidade de... (três estrelinhas), filha de gente desarranjada...
 - Porque tanta estrelinha? Será que quer ocultar a idade?
 - Não. Isso é apenas para atrapalhar os futuros historiadores, gente muito mexeriqueira. (ME, p. 8 – 10)

Aqui, além de lembrar o fato de Emília desejar ser a Condessa de Três Estrelinhas, observa-se que essas “estrelinhas” quebram certas informações exatas como:

³¹ GARCIA, Celina Fontenele. Op. cit. p. 131.

local, data do nascimento, filiação, ou seja, dados de espaço e tempo que mantêm o esteio historiográfico nos textos autobiográficos.

E nasci numa saia velha de tia Nastácia. E nasci vazia. Só depois de nascida é que ela me encheu de pétalas de uma flor cor de ouro (...) E feia. Dizem que fui feia que nem uma bruxa. Meus olhos tia Nastácia os fez de linha preta. Meus pés eram abertos para fora, como pés de caixeirinho de venda. (...) Depois fui melhorando. Hoje piso para dentro. Também fui melhorando no resto. Tia Nastácia foi me consertando, e Narizinho também. Mas nasci muda como os peixes. Um dia aprendi a falar.

- Sei como foi a história – disse o Visconde. – Você engoliu uma falinha de papagaio.

- Está errado! Narizinho teve dó do papagaio e não deixou que o matassem para tirar a falinha. Fiquei falante com uma pílula que o célebre Doutor Caramujo me deu. Narizinho conta que a pílula era muito forte de modo que fiquei falando demais. Assim que abri a boca, veio uma torrente de palavras que não tinha fim. Todos tiveram de tapar os ouvidos. E tanto falei que esgotei o reservatório. A fala então ficou no nível. (...) E falo bem. Sei dizer coisas engraçadas e até filosóficas. (ME, p. 10 - 11).

Como lemos em *Reinações de Narizinho*, a criação de Emília se dá dessa forma: a boneca, confeccionada por tia Nastácia com retalhos e pétalas, foi sendo aperfeiçoada e somente ganhou o poder de fala quando engoliu a pílula falante do Dr. Caramujo. Revela-se aqui um aspecto singular da escrita memorialística: o *eu* passado é diferente do *eu* atual, pois o autobiógrafo não contará apenas o que a ele ocorreu no passado, mas, sobretudo como, do outro que este era, tornou-se ele mesmo. E, apesar do enunciado na literatura íntima ser a tradução, em linguagem pessoal, de qualquer coisa que já se firmou num plano geral e objetivo, o qual tem como obrigatoriedade a referência ao passado, existem diferenças entre os gêneros dessa literatura.

Wander Miranda, ao buscar delinear a diferença entre memorialismo e autobiografia, ressalta: “Mesmo se se consideram as memórias como a narrativa do que foi visto ou escutado, feito ou dito, e a autobiografia como o relato do que o indivíduo foi, a distinção entre ambas não se mantém muito nítida.”³² E conclui: “Apesar de essas distinções não serem bastante convincentes, a autobiografia propriamente dita seria uma auto-representação (o indivíduo assume um papel preponderante no texto) e as memórias

³² MIRANDA, Wander. Op. cit. p. 36-37.

uma cosmo-representação.”³³ No decorrer do texto, Miranda não define “cosmo-representação”, o que deixa o leitor livre para se posicionar. De forma que, se tomarmos, para seu significado a representação do universo para o eu, somos impelidos a questionar: é possível na auto-representação a narrativa se restringir à vida pessoal, sem levar em consideração o contexto histórico-geográfico e os outros eus que dele participam, ou então, teríamos, em todos os casos, a cosmo-representação.

Celina Garcia, em seus “Diálogos com Lejeune”, pondera que o tema tratado pelas obras memorialísticas contém a narrativa do autor, contaminada por uma visão pessoal dos acontecimentos testemunhados e, considerando a impossibilidade de demarcar os limites entre a vida de um autor e sua obra, por ser impossível precisar o que é invenção e o que é real em um texto autobiográfico e/ou memorialístico, posiciona-se sobre os limites entre autobiografia e memorialismo: “A diferença entre os dois poderia ser vista a partir de que, no memorialismo, o narrador não é o centro do interesse da narrativa, ele se envolve nos acontecimentos e estes passam a conduzir o fio narrativo para a história social, a familiar, a do clã ou de uma comunidade.”³⁴ E mais adiante acrescenta ser o essencial no memorialismo, o que o separa da autobiografia, não só a narração dos fatos, mas a interpretação que o narrador pode fazer do tempo vivido.

Assim, enquanto a autobiografia permite supor o relato objetivo e completo de uma existência, tendo ela própria como centro, a recuperação da memória constitui um processo de reinterpretação do passado, com base nas ocorrências e nos sentimentos gravados na memória, de acordo com as formas voluntárias ou involuntárias que esta pode assumir, ou seja, é um fenômeno aleatório, com a possibilidade de inclusão de pessoas com as quais o memorialista tenha entrado em contato. Como representação do eu, a escrita memorialística supõe realizar algumas condições ideológicas: a importância da experiência pessoal e a oportunidade de nela oferecer a relação sincera a outrem.

Ora, Emília, por se considerar filósofa, quer que suas memórias comecem com a sua filosofia de vida e passa então a filosofar. Nesse contexto, as *Memórias da Emília* estão bem estruturadas no memorialismo, pois a Marquesa de Rabicó, sem deixar de expor o exibicionismo inerente ao gênero, faz seu depoimento pessoal de fatos ocorridos na literatura lobatiana como também os “vividos” no sítio e que ainda não foram narrados nos

³³ MIRANDA, Wander. Op. ci. p. 37.

³⁴ GARCIA, Celina Fontenele. Op. cit. p.107.

livros, quebrando a continuidade historiográfica. O que “é fatal acontecer em qualquer livro de memórias, quando estas realmente entram em cena, com suas cadeias de analogias muitas vezes nada cronológicas.”³⁵ Além do fato de o autobiógrafo ser livre para impregnar a narrativa de sua vida com acontecimentos de que foi testemunha, posto ser difícil falar de si sem referenciar o contexto social do qual se é partícipe.

“Os textos memorialísticos, como diz Maria Aurilene de Vasconcelos, ultrapassam a condição de um simples relato e ganham proporções maiores a partir do momento em que não se prendem apenas ao relato de vidas particulares, mas envolvem as relações sociais em que o homem está inserido”³⁶ e, apesar de ratificar tratem-se de textos referenciais, explicita o por quê de a escrita do eu ser considerada texto literário, “pois não se prende apenas à escrita narcísica, à vaidade de um ego, mas ultrapassa esse egocentrismo e o transcende”³⁷ e o leitor “não tem a sensação de uma biografia apenas, com interesses puramente particulares, mas se delicia em conhecer um universo diferente do seu, cuja evolução cultural se comprova com a leitura dos textos passados.”³⁸

Que é um autor

Lejeune atribui ao nome próprio o foco central da autobiografia, de forma que considera ser no nome impresso sobre a capa do livro, na página de guarda, acima ou abaixo do título, o resumo de toda a existência daquele que dizem ser o autor: “única marca no texto remetendo a uma pessoa real, a quem em última instância, é atribuída a responsabilidade da enunciação do texto escrito” (*PM*, p. 43). O estudioso francês revela ainda que, em muitos casos, a presença do autor no texto se reduz a esse único nome, evidenciando ser essencial o lugar destinado a esse nome. E, embora viabilizando o fato de o leitor não ter interesse em saber quem é essa pessoa, considera que sua existência está fora de dúvida, pois o autor “é ligado por uma convenção social, no engajamento da responsabilidade de uma pessoa real cuja existência é atestada pelo estado civil verificável” (*PM*, p. 44).

³⁵ ZAGURY, Eliane. Op. cit. p. 109-110.

³⁶ VASCONCELOS, Maria Aurilene de. Op. cit. p. 56 – 57.

³⁷ Id., ibidem. p. 57

³⁸ Id. ibidem. p. 57.

Simple assim? Nem tanto, à vista de sabermos que toda obra pertence, em princípio, a um autor, que é ele, em primeiro lugar, quem assume a palavra, a autoria. Porém, em literatura, “o autor é uma *convenção* bastante diferente daquilo que é o autor para o resto da produção escrita.”³⁹ Assim, para discutir tema tão caro à nossa pesquisa, torna-se necessária uma breve incursão nos percursos trilhados pela figura do autor, posto que estudos demonstrem ter seu sentido se modificado no decorrer do tempo.

Para tanto baseamo-nos nos ensaios “Autor”⁴⁰, de João Adolfo Hansen, o qual traz uma pesquisa sobre a autoria que, partindo da noção etimológica, passa pela Antigüidade e vai até os anos 60 e 70, detendo-se nas obras de Roland Barthes e Michel Foucault, pensadores que levantaram debates sobre a autoria; e “O autor”⁴¹, de Antoine Compagnon, que, fazendo confrontos entre intencionalismo e antiintencionalismo, busca o papel do autor, sua relação com o texto e sua responsabilidade pelo sentido e significação do texto.

Na prática retórica, o conceito da *auctorias* distinguia-se na regulação dos discursos entre *auctor* e *scriptor*, em que o *auctor* é aquele que edita os próprios discursos e o *scriptor* é aquele que narra qualquer coisa, própria ou alheia, ou que a envia escrita. Até a Idade Média, a concepção de *autor* era concebida de algumas maneiras: *augur*, prenunciador da palavra dos deuses; *artifex*, aquele que, detendo uma técnica, exercita sua arte; ou como uma categoria transdiscursiva, na medida mesma em que o nome designasse uma doutrina, uma teoria, uma tradição.

No final do século XVIII e no correr do século XIX, *autoria* se define “como originalidade de uma instituição expressiva; como unidade e profundidade de uma consciência; como particularidade existencial num tempo progressista; como psicologia do estilo; como propriedade dos direitos autorais.”⁴² Após a generalização, no século XIX romântico, da autoria como presença do indivíduo nas obras, ou seja, identificava-se o sentido da obra à intenção do autor, no século XX, “a pertinência semântica da noção idealista assim produzida como ‘criação’ vem sendo questionada nas críticas à unificação

³⁹ TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983. p. 18.

⁴⁰ HANSEN, João Adolfo. “Autor”. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago. p. 28.

⁴¹ COMPAGNON, Antoine. “O autor”. In: _____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 47-96.

⁴² HANSEN, João Adolfo. Op. cit. 28-29.

substancializadora da sua particularidade histórica de produção e produto”⁴³, propondo-se o *autor* como ausência (Barthes) ou como função (Foucault).

Roland Barthes, no ensaio “A morte do autor”, opõe-se à representação do autor como presença e, vendo-o como um produto do ato de escrever (é o ato da escrita que faz o autor e não o contrário), propõe que a escritura, como destruição de toda voz, de toda origem, também destrói toda identidade, a começar pelo corpo que escreve:

A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo, aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve. (...) o autor entra na própria morte, a escritura começa. (...) Dar a um texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura.

Não é de se admirar, portanto, que, historicamente, o reinado do autor tenha sido também o do Cristo, nem tampouco que a crítica (mesmo a nova) esteja hoje abalada ao mesmo tempo em que o Autor.⁴⁴

Na realidade, Barthes condena o fato de a explicação da obra ser sempre procurada do lado de quem a produziu, como se esta não representasse outra coisa além de uma confissão e propõe a substituição do autor como princípio produtor e explicativo da literatura pela linguagem, impessoal e anônima, pois o autor, a obra, é apenas o ponto de partida de uma análise cujo horizonte é a linguagem.

Na conferência “O que é um autor?”, Michel Foucault retoma a questão da autoria, conduzindo suas reflexões como um desenvolvimento do pensamento de Nietzsche. O filósofo francês, ao falar da posição do autor no modo de existência e de circulação de discursos, nos lembra que a *função-autor* não se exerce de maneira uniforme e com a mesma forma em todos os discursos em todas as épocas e culturas e que o autor não se confunde nem com o escritor-produtor, nem com o narrador fictício da obra atribuída a ele, pois a função autoral implica uma “pluralidade de ego”: “não chega, evidentemente, a repetir a afirmação oca de que o autor desapareceu. (...) Trata-se, sim, de localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse

⁴³ HANSEN, João Adolfo. Op. cit. p. 11.

⁴⁴ BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução Maria Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65-70.

desaparecimento deixa a descoberto.”⁴⁵ Assim, na concepção foucaultiana, o nome do autor não é como o nome próprio, que liga o discurso e o indivíduo que o produz, pois ele ocorre no limite dos discursos, isto é, não está situado no estado civil do produtor, mas na ruptura ou na linha divisória que os discursos instauram entre si.

Além de Barthes e Foucault, Mallarmé, Valéry, Proust, entre outros, teceram reflexões sobre o lugar que cabe ao autor. De forma que, em virtude de constatarmos a existência de um grande labirinto na luta pela afirmação e defesa de uma autoria, fundamentamos os questionamentos da identidade nas *Memórias da Emilia*, nas considerações finais de Compagnon:

A responsabilidade crítica, frente ao sentido do autor, principalmente se esse sentido não é aquele diante do qual nos inclinamos, depende do princípio ético de respeito ao outro. Nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura do sentido de umas ou de outras. Ainda uma vez, trata-se de sair dessa falsa alternativa o texto ou o autor. Por conseguinte, nenhum método exclusivo é suficiente.⁴⁶

Após essas considerações sobre o autor, devemos ter em mente que a escrita autobiográfica, como uma narrativa específica, induz o leitor a buscar uma identidade concreta entre autor-narrador-personagem expressa no texto, a qual será marcada freqüentemente pelo emprego da primeira pessoa: narração autodiegética, segundo os conceitos de Gérard Genette. Lejeune considera também, embora raro, o emprego da segunda ou terceira pessoa na autobiografia, ao que denomina de narração homodiegética. Especialmente porque o narrador em terceira pessoa não quer aparentar como narrador, diluindo-se na narração e nela não sendo percebido, tornando-se, nas palavras de Ronaldo Costa Fernandes, “um narrador dissimulado e implícito.”⁴⁷ Enquanto o narrador autodiegético interroga a si mesmo, o passado, o meio que o cerca, acentuando sua própria psicologia, fator específico da escrita do eu.

⁴⁵ FOUCAULT, Michel. Comunicação intitulada “Qu’est-ce qu’un auteur?” apresentada à Société Française de Philosophie, no dia 22 de fevereiro de 1969, nomeando a obra *O que é um autor?* Tradução Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Portugal: Veja, 1992. p.41.

⁴⁶ COMPAGNON, Antoine. Op. cit. p. 95 – 96.

⁴⁷ FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance e outras considerações sobre o romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996. p. 138.

Na literatura brasileira, podemos exemplificar a narrativa homodiegética em *O menino e o palacete*, de Thiers Martins Moreira. No qual, no segundo capítulo intitulado “O menino”, o narrador esclarece que o menino (personagem principal) é um ser deslocado do eu da enunciação, com reações distintas, pertencente a um mundo distante do seu, e passa a narrar as recordações em terceira pessoa. Raramente utilizando a primeira, preocupa-se sempre com a possibilidade de ser traído pelo “mecanismo da memória” e de ficar diante das coisas passadas como se as tivesse revendo agora:

A outra pessoa deste livro é o Menino que eu fui. Poderia, pois, dizer: Eu e o Palacete. Mas essa fórmula, ainda que historicamente mais exata, seria hoje psicologicamente falsa. O que interessará aos leitores, pelo menos aos cinco leitores que Brás Cubas aceitava pudessem ler suas memórias, é a alma de um Menino que nada tem a ver com o homem que dele se formou.⁴⁸

Como, nesse tipo de narrativa, nem sempre fica nítida, para o leitor, a identidade dos três elementos: autor-narrador-personagem, Lejeune explicita o fato de que se a identidade não ocorrer de maneira patente, está ocorrerá de maneira implícita, por ocasião de pactos estabelecidos na escrita autobiográfica.

Pactos da escrita do eu, pactos das *Memórias*

A leitura da literatura íntima é direcionada por pactos estabelecidos entre autor e leitor: o pacto referencial ou contrato de leitura, no qual são definidos o campo do real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança ao qual o texto pretende; o pacto autobiográfico, ou seja, a afirmação, no texto, da identidade de nome entre autor, narrador e personagem; o pacto romanescos, no qual ocorre a prática patente da não identidade (autor e personagem não têm o mesmo nome) e o atestado de ficcionalidade (o subtítulo *romance* na capa). Todavia, apesar de o pacto romanescos poder imitar o autobiográfico, essa imitação se desfaz quando se busca o nome do autor.

Segundo Lejeune: “O pacto autobiográfico é talvez, sob o plano explícito, um pacto moral de ‘sinceridade’: mas isto se traduz, mais freqüentemente, por um pacto

⁴⁸ MOREIRA, Thiers Martins. *O menino e o palacete*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1968. p. 21.

implícito do autor com o leitor, a promessa de não se afastar da narrativa verossímil” (*PM*, p. 20). No entanto o pacto autobiográfico não possui a mesma função em todos os textos, podendo ser concebido o pacto fantasmático, ou seja, uma forma mista ou indireta do pacto autobiográfico, por onde se pode observar o fluxo de inserção do autor nas páginas por ele escritas. A partir desse pacto: “o leitor é assim convidado a ler os romances, não somente como ficção, remetendo a uma verdade da natureza humana, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo” (*PM*, p. 59). Este indivíduo: o autor.

Existe uma teoria segundo a qual “o romance seria mais verdadeiro, mais profundo e mais autêntico que a autobiografia” (*PM*, p. 58). e que sua leitura revelaria mais sobre o autor que a própria escrita autobiográfica, pois identificado como ficção, o autor exporia mais de si no romance: ficaria implícito nas palavras, pensamentos, ideologias, filosofias e ações das personagens. Lejeune procura contestar essa teoria referindo-se a Gide, Mauriac, Thibaudet, autores que sugerem o fato de o texto autobiográfico/memorialístico dizer apenas verdades parciais e que, assim agindo, remetem para a leitura de seus romances, nos quais os escritores seriam de fato encontrados, mas que não se contentaram somente em escrever romances e publicaram também textos autobiográficos, apesar de deixá-los incompletos, fragmentados, truncados e abertos.

Contudo, não se trata de saber qual seria mais verdadeiro: o romance ou a autobiografia, pois, segundo Lejeune, nem um nem outro é mais verdadeiro e sim um mais o outro, ou de preferência, um em relação ao outro: “o que se torna revelador é o espaço, no qual se inscrevem as duas categorias de textos, e que não é redutível a nenhum dos dois. Esse efeito de relevo que obtém por esse procedimento é a criação para o leitor de um espaço autobiográfico” (*PM*, p. 60). O que nos remete a crer que, quando o leitor procura satisfazer sua necessidade e confirmar que há valor em brincar, em fantasiar, em criar forma e ordem em seu próprio interesse, o romance incorpora a verdade. Quando o leitor procura a confirmação de suas preocupações da realidade em termos de percepções vividas por outro mortal, a autobiografia incorpora a verdade.

Lejeune ressalta ainda que, no plano interno do texto, não existe diferença entre autobiografia e ficção, visto que todos os recursos empregados pela autobiografia para nos convencer de sua autenticidade o romance pode imitá-los, da mesma maneira. De forma que as memórias também podem imitar a ficção, como ‘ilusões autobiográficas’. E mesmo desqualificada como autobiografia, “a narrativa guardará todo seu interesse como fantasia,

no enunciado, e a falsidade do pacto autobiográfico, como conduta, ficará revelador na enunciação, de um assunto que tem intenção autobiográfica apesar de tudo e que se continuará a supor que está além do assunto falsificado” (*PM*, p. 58).

Seria, destarte, o embuste: a história narrada com objetivo de enganar, ludibriar o leitor. Então teríamos Emília como uma “embusteira” e Lobato como o “embusteiromor” que, ao fazer uma ficção imitando memórias, conseguiu alargar o campo de indagação concernente à relação sujeito e discurso, realidade e representação literária. Ora, se existem memorialistas de diversos tipos e manhas: dráculas, frankensteins, barbas-azuis, fantamas-da-ópera, por que não poderia haver memorialistas bonecas-de-pano, ou ainda, sabugos de milho.

Segundo Horácio Dídimo, Monteiro Lobato, “através de seus personagens Emília e Visconde, metaforiza as modalidades do pacto literário. Usa a pena do pacto com todos os seus ‘pactinhos’: o autobiográfico, o biográfico, o ficcional e ainda a questão da duplicidade do autor”⁴⁹, pois, como quer a boneca de pano, a sua escrita memorialística deverá ser feita com “pena de pato, com todos os seus patinhos” (*ME*, p. 5) e impressa com todos os “tipos de patos” (*ME*, p. 6).

Eu sou um outro: a identidade nas *Memórias*.

A identidade autor, narrador, herói de *Memórias da Emília* desarticula-se completamente no segundo capítulo. A Marquesa de Rabicó aproveita-se da chegada de Quindim e delega ao Visconde a responsabilidade pela continuidade do relato memorialista: “Vá escrevendo. Faça de conta que estou ditando. Conte as coisas que aconteceram no sítio e ainda não estão nos livros” (*ME*, p. 14). Visconde indaga sobre a possibilidade de narrar a história do anjinho de asa quebrada, o que prontamente é aceito pela boneca: “Ótimo! Ninguém lá fora sabe o que aconteceu por aqui com o anjinho que cacei na Via-Látea” (*ME*, p. 14).

⁴⁹ DÍDIMO, Horácio. *Ficções lobatianas: Dona Aranha e as seis aranhinhas no Sítio do Picapau Amarelo*. Fortaleza: EUFC, 1996. p. 179.

A narrativa passa para as mãos de Visconde, o que resulta numa mudança de perspectiva, pois as memórias, geralmente escritas em primeira pessoa, serão escritas em terceira, tornando o sabugo de milho uma espécie estranha de *ghost-writer*, mais parecido com um biógrafo. Especialmente porque a partir daí Visconde não narrará o que a boneca dita, mas relembrará as aventuras vividas por ele e a boneca, tomando para si a posição de pseudo-autor dessas memórias. Emília interfere apenas quando discorda dos fatos e ao fazer uma incursão no campo do que deveria haver, só assumindo plenamente a condição de memorialista no último capítulo em uma reflexão a respeito de si mesma e demais personagens do Sítio. De forma que o texto apresentará três narradores: Emília, Visconde e uma terceira voz narrativa que conta as discussões e acertos entre os outros narradores.

Nos seus estudos, Lejeune toma ciência dessa possibilidade de escrita e trata das autobiografias compostas em colaboração (*PM*, p. 99 - 100): as memórias “gravadas”, as quais consistem na narrativa da vida do povo coletada com o auxílio de um gravador e publicada, por um terceiro, em forma de livro, provocando uma revisão nos procedimentos técnico-formais da escrita autobiográfica, sobretudo em relação à noção da autoria.

Longe de apresentar a unidade forjada pela autobiografia autêntica, a composta em colaboração desvela através da divisão de trabalho entre quem conta e quem redige a multiplicidade de instâncias implícitas ao discurso autobiográfico. Nesse contexto, criam-se espaços para questionamentos sobre a crença de uma identidade entre autor, narrador e personagem, pois aqueles que não sabem escrever, o fazem através de um *nègre* ou *ghost-writer*.

Uma estratégia similar a da boneca em suas memórias ocorre em *Minhas memórias de Lobato, contadas por Emília, Marquesa de Rabicó e pelo Visconde de Sabugosa*, de Luciana Sandroni, uma biografia de Lobato narrada por suas personagens: Emília e Visconde. Nesse livro, a boneca propõe-se a escrever o texto, mas novamente delega o processo narrativo ao Visconde.⁵⁰

No Brasil, além de Emília, temos alguns exemplos de reminiscências compostas por terceiros, entre elas, as narrativas de Zélia Cardoso de Mello, escrita por Fernando Sabino – *Zélia, uma paixão* (1989); a de Pedro Collor, redigida por Dora Kramer: *Passando a limpo: a trajetória de um farsante* (1993) e, recentemente, o livro *A*

⁵⁰ Cf. SANDRONI, Luciana. *Minhas memórias de Lobato, contadas por Emília, Marquesa de Rabicó e pelo Visconde de Sabugosa*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1997.

arte da política – a história que vivi (2006), de Fernando Henrique Cardoso, amparado pelo jornalista Ricardo Setti, a quem coube a revisão do texto final. Aqui importa ressaltar que, apesar do ex-presidente afirmar na introdução não se tratar de uma autobiografia, o autor recorre à autobiografia, à memorialística, à sociologia e à história para tecer suas reflexões, dedicando-se mais a desmontar as críticas desferidas contra seu jeito de agir do que em responder as denúncias de irregularidades. O que é próprio do texto autobiográfico: apresentar uma bela imagem de si; como também os exageros contidos na explicação das atitudes tomadas e nas críticas aos seus desafetos.

Todavia esse tipo de narrativa pode gerar polêmicas como a desencadeada entre o editor François Maspero e Annie Mignard, redatora de *Mémoire d'Hélène Elek*, quando aquele se nega a cumprir a exigência da redatora de partilhar a autoria do livro publicado com Hélène e de desfrutar as mesmas vantagens da “autora”. Essa polêmica também se passa entre Visconde e Emília que, logo que assume a narrativa, questiona: “- Mas assim as Memórias ficam minhas e não suas, Emília” (*ME*, p. 14). A boneca sem demonstrar preocupação responde: “- Não se incomode com isso. No fim dou um jeito; faço como na ‘Aritmética’ ...” (*ME*, p. 14).

Afinal a Marquesa de Rabicó resolve de maneira prática o dilema das escritas em colaboração. Quando é ironicamente questionada pelo Visconde que continuava a narrar as proezas da boneca: “Então isso de escrever memórias com a mão e a cabeça dos outros é saber escrever memórias?” (*ME*, p. 97), Emília, com sua esperteza, responde: “- Perfeitamente, Visconde! Isso é que é o importante. Fazer coisas com a mão dos outros, pegar nome e fama com a cabeça dos outros: isso é que é *saber fazer* as coisas” (*ME*, p. 97).

Afinal o estatuto do autor de um texto autobiográfico não é determinado por quem conta, “modelo”, nem por quem redige, “redator”, antes de qualquer coisa, esse estatuto é uma forma retórica existente para a representação do sujeito como unidade:

Na verdade, não somos nunca causa da nossa vida, mas podemos ter a ilusão de nos tornarmos seu autor, escrevendo-a com a condição de esquecermos que somos tão pouco causa da escrita quanto da nossa vida. A forma autobiográfica dá a cada um a oportunidade de se crer um sujeito pleno e responsável. Mas basta descobrir-se dois no interior do mesmo “eu” para que a dúvida se manifeste e que as perspectivas se invertam. Nós somos talvez, enquanto sujeitos plenos, apenas personagens de um romance sem autor. A forma autobiográfica indubitavelmente não é o

instrumento de expressão de um sujeito que lhe pre-existe, nem mesmo “papel”, mas antes o que determina a própria existência de “sujeitos”.⁵¹

Reminiscências

Outro aspecto das *Memórias da Emília* que se faz necessário lembrar é o fato de Visconde, ao narrar a história do anjinho, trazer para essa escritura uma outra narrativa memorialista, a de Florzinha das Alturas, o anjo capturado pela boneca quando de sua *Viagem ao céu*⁵². O anjinho, a pedido de Alice, conta sua vida:

- Não me lembro quando nasci. Acho que sou filho das nuvens e das estrelas, porque sempre me achei rodeado de nuvens e estrelas. Meu principal brinquedo era fazer bolinhos de massa cósmica para jogá-los no éter. Esses bolinhos iam crescendo no espaço e viravam novas estrelas...

- E os cometas de cauda? Faziam também bolinhos de cometas? – quis saber Alice.

- Sim. É muito fácil. Basta fazer um bolinho redondo e depois dar um puxo dum lado, deixando um começo de rabinho. Quando a gente joga esses bolinhos no espaço, a velocidade vai fazendo com que o rabinho se encompride cada vez mais, e se abra todo, muito fofo, adquirindo aquela forma de cauda de cometa que vocês aqui conhecem...

(...)

Alice prosseguiu nas perguntas.

- E as nuvens? Muito macias?

- Mais que a paina daqui. Não existe nada mais lindo que as nuvens, porque não param nunca de mudar de forma e cor. Eu rolava por cima das redondas, como se fossem travesseiros de sonho. Atirava-me de uma para outra, às vezes de grande altura. Quando caía, mergulhava até o meio. Uma gostosura!...

- Mas brincava sozinho?

- Não. Há lá milhões de anjinhos como eu. Brincávamos o dia todo. Foi numa dessas brincadeiras que houve o desastre.

- Conte como foi esse desastre – pediu Alice.

- Eu estava com os outros brincando de rolar de nuvem em nuvem. Nisto formou-se embaixo de nós uma grande. Dei um pulo. Quando caía, afundei dentro da nuvem até o meio, gostosamente. Súbito, um choque aqui no encontro da asa esquerda. Dei um grito. Eu havia esbarrado num corpo estranho.

- Corpo estranho? – exclamou Alice. – pois há corpos estranhos nas nuvens?

- Não há – disse o anjinho – mas nesse dia houve. Dentro da nuvem estava um corpo estranho que eu só enxerguei no momento do choque. Tinha pernas e braços, cabeça e cartola...

⁵¹ LEJEUNE, Philippe. apud. MIRANDA, Wander Melo. Op. cit. p. 40 – 41.

⁵² LOBATO, Monteiro. *Viagem ao céu. Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.

- Era o Visconde! – berrou Emília. – Na nossa viagem ao céu ele caiu da lua e ficou girando no espaço como satélite. Numa das voltas com certeza esbarrou no anjinho.

- E depois? – indagou Alice, cada vez mais curiosa.

- Depois perdi os sentidos. Não vi mais nada. Quando meus olhos se abriram, encontrei-me na imensa planície da Via látea, no colo duma criaturinha estranha. Era aqui a Emília...

Emília voltou-se para a criançada radiante de orgulho, para que todos vissem que era ela mesma. (ME, p. 50)

Segundo Zagury, essa outra narrativa memorialística serve de contraponto para as memórias de Emília, pois Florzinha das Alturas, ao contar sua vida, não esvazia a tradição autobiográfica e, além de estar integrada dentro de uma perspectiva de narrador único, mantém suas impressões, sem contaminar o passado com o conhecimento presente. Outro fato ressaltado é a perspectiva da história ser contada através da curiosidade de Alice, o que torna o relato do anjinho ideal, por sintético e interessante, ao contrário de boa parte dos textos de memórias que contam coisas que só têm importância para o narrador, esteticamente gratuitas e maçantes para o leitor.

A estratégia da inclusão das reminiscências de outros foi bem utilizada por Ecléa Bosi, em *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, quando se apóia nas narrativas do eu de outras pessoas como uma forma de lembrar o passado. E é assim que a boneca de pano faz, ela utiliza-se da recordação do anjinho para contar algo de excepcional que ocorreu em sua vida: a viagem ao céu e o encontro com a criaturinha celeste.

Para o entendimento do funcionamento da memória, necessário se faz destacar um aspecto do conceito freudiano de “posteridade”, segundo o qual existe um processo seletivo na re-elaboração das vivências, em que somente aquelas que se uniram a outras num contexto significativo reaparecerão. Assim, ao encomendar ao Visconde a história do anjinho, Emília retoma a leitura do livro *Viagem ao céu*, não recordando as aventuras ali narradas, mas incitando no leitor o desejo de conhecer essa história. De forma que a primeira história terá para o leitor tanta importância quanto à segunda, e este acreditará que melhor compreenderá o valor do acontecido com a leitura do texto anterior.

Bosi também enfoca o fato de que lembrar-se, “em francês *se souvenir*, significaria um movimento de ‘vir’ ‘de baixo’: *sous-venir*, vir à tona o que estava submerso”⁵³, levando-nos a interrogar se não seria essa voz memorialista de Emília uma

⁵³ BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 46.

forma de emergir a voz de Lobato. Ora, Platão, ao tecer considerações sobre o poeta, trata da possibilidade deste poder falar em seu próprio nome, sem passar por outro ou recorrer à citação de outros, fazendo no discurso uma cópia proporcional parecida com o original verdadeiro, quando se tem a enunciação simples. Como pode também dissimular-se e falar como um outro, expondo-se duplo e múltiplo no discurso, desapropriando-se em deformações que ocultam a verdade.

Intérprete da vida

O capítulo XII das memórias da boneca reforça a acusação de vaidade e de egocentrismo proposto para a literatura do eu. Nele, Visconde, que mesmo a contragosto continua narrando as “memórias” da Marquesa de Rabicó, resolve pregar-lhe uma peça: “Vou escrever uma coisa e quando ela voltar e me mandar ler, eu pulo o pedaço ou leio outra” (*ME*, p. 113). O biógrafo traça então o perfil da boneca:

Emília é uma tirana sem coração. Não tem dó de nada. Quando tia Nastácia vai matar um frango, todos correm de perto e tapam os ouvidos. Emília, não. Emília vai assistir. Dá opiniões, acha que o frango não ficou bem matado, manda que tia Nastácia o mate novamente – e outras coisas assim.

Também é a criatura mais interesseira do mundo. Tudo quanto faz tem uma razão egoística. Só pensa em si, na vidinha dela, nos brinquedinhos dela. Por isso mesmo está ficando a pessoa mais rica da casa. Eu, por exemplo, só possuo um objeto – a minha cartola. Jamais consegui ser proprietário de outra coisa porque se arranjo qualquer coisa Emília encontra jeito de me tomar. Até aquele ditonguinho que raptei no País da Gramática e escondi na boca, a diaba descobriu e me fez cuspir fora.

Ela, entretanto, possui um colosso de coisas.

(...)

Emília é uma criaturinha incompreensível. Faz coisas de louca, e também faz coisas que até espantam a gente de tão sensatas. Diz asneiras enormes, também coisas tão sábias que Dona Benta fica a pensar. Têm saídas para tudo. Não se aperta, não se atrapalha. E em matéria de esperteza, não existe outra no mundo. Parece que adivinha, ou vê através dos corpos.

Um dia em que muito me impressionei com qualquer coisa que ela disse, propus-lhe esta pergunta:

- Mas, afinal de contas, Emília, que é que você é?

Emília levantou para o ar aquele impicante narizinho de retrós e respondeu:

- Sou a Independência ou Morte! (*ME*, p. 113-115)

Emília descobre a armação do sabugo e, apesar de considerar ter Visconde narrado uma porção de coisas perversas e desagradáveis a fim de desmoralizá-la perante o público, concorda que tudo o que ele disse é verdade. Este fato revolve uma das características da autobiografia, pois o autobiógrafo é um intérprete de sua vida e, na sua escritura, quer transmitir uma imagem de si para o leitor, a qual pode ou não corresponder ao que ele de fato foi ou à imagem que os outros tiveram dele. Como também o desejo de glória que se faz presente na literatura do eu. Aqui, Visconde, denegrindo a imagem de Emília, busca enaltecer a sua, especialmente por que a boneca sempre consegue fama às suas custas.

Outro motivo da escrita memorialista é o do conhecimento pessoal, de saber quem vem antes e quem lhe confere o ser hereditário. Destarte, Emília procura resguardar sua imagem e, tirando de si a culpa pelo seu jeito de ser, argumenta: “- É isso mesmo. Sou tudo isso e ainda mais alguma coisa. Pode ficar como está. Cada um de nós dois, Visconde, é como tia Nastácia nos fez. Se somos assim ou assados, a culpa não é nossa – é da negra beijuda” (*ME*, p. 117).

Essa crise de descoberta da verdade, juntamente com a lembrança de que foi devido ao medo de profanação por parte de tia Nastácia que o anjinho não teve sua asa cortada e conseguiu voltar para o céu, deixando a boneca inconformada com sua perda, conduz Emília a uma solução fantástica: passar das memórias à ficção.

Entre a memória e a ficção

Após justificar biologicamente sua existência e reviver a dor da ausência do anjinho, Emília pára, medita, despede o Visconde, e decide ela mesma contar o que teria acontecido em suas memórias: “Pode ir embora, Visconde. Eu mesma quero acabar com estas Memórias. Vou contar o que teria acontecido se Nastácia houvesse cortado a ponta da asa do anjinho. Disse e empurrou o Visconde para fora do quarto. Tomou a pena e escreveu: Minha viagem a Hollywood” (*ME*, p. 117 - 118).

A boneca passa então a narrar sua estada em Hollywood, criando enredos que evidenciam suas qualidades e põem o sabugo em situação constrangedora:

Fomos para Hollywood no “Wonderland”, com toda a criançada inglesa, Peter Pan e o Almirante. E Alice também. Fugi do sítio. Eu já andava enjoada de bolinhos, de pitangueira, de países da gramática. Fugi – fugi – fugi com o anjinho e o Visconde.

A viagem foi ótima, exceto para o Visconde, que enjoou a ponto de deitar ao mar metade da sua ciência. Vomitou logaritmos, ângulos e triângulos, leis de Newton – uma trapalhada. Eu não enjoiei coisa nenhuma, nem o anjinho. Em vez disso, aproveitei o tempo para estudar com o Almirante a língua de Alice. No fim da primeira semana o velho declarou a Peter Pan:

- É extraordinária a inteligência desta criança! Já está falando inglês sem o menor sotaque português! (ME, p. 118)

Emília, além de denegrir a imagem do Visconde, quando diz que este enjoara e perdera toda a sapiência, enaltece as suas próprias qualidades: saúde e inteligência. E ainda esnoba ao enfatizar que a afirmativa do Almirante não era elogio, pois ela de fato assimilara com tal perfeição a língua inglesa que chegara a corrigir muitos erros da própria Alice. Aqui, fazemos um aparte para desvelar o tênue fio entre a memória e a ficção, pois Emília, em sua viagem ao céu, na passagem pelo planeta Marte, foi a única que aprendeu a língua dos marcianos e tão rapidamente que conseguiu descobrir os planos de contra-ataque dos extraterrestres e salvar Narizinho e Pedrinho.

Como diz Michel Schneider: “A própria memória é uma forma de imaginação, uma ficção que reescreve os vestígios deixados, enquanto a imaginação, por mais criativa que seja, procede da lembrança daquilo que não se produziu.”⁵⁴ Tanto que a boneca não pára por aí e narra sua chegada em Hollywood advertindo aos leitores mais céticos: “- Como isso? – perguntará alguém; e eu responderei: - Não me amolem com comos. Comigo não há como. Fui e acabou-se” (ME, p. 119). Lá chegando, Emília, com o anjinho por uma das mãos e o Visconde pela outra, vai ao encontro de Shirley Temple. A atriz fica encantada com a visita da Marquesa de Rabicó e, diante da surpresa da boneca por ser já sua conhecida, enfatiza que em Hollywood todos conhecem de cor as suas histórias. Emília também põe em destaque a fama da pequena atriz:

- Pois então, minha cara Shirley, estamos mais do que pagas, disse eu, porque no Brasil não há quem não conheça você. Aquela sua fita do tempo da guerra, quando você foi pedir ao Presidente Lincoln que soltasse o prisioneiro, e começou a comer maçã no colo dele – ‘Este

⁵⁴ SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Tradução Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Unicamp, 1990. p. 19.

pedaço é meu’, ‘Este agora é o seu’ – não há por lá quem não conheça. Sabemos você de cor, Shirley. (ME, p. 120)

Após as boas-vindas, Emília explica qual o motivo de sua estada em Hollywood, na realidade seu desejo é o de tornar-se estrela, ela, o anjinho e o sabugo, formando um extraordinário trio. Shirley Temple concorda que será um sucesso, visto que nunca aparecera no cinema um anjo de verdade, nem uma boneca falante, nem um sabugo científico. Emília, entretanto, esclarece que Visconde não é mais científico, pois perdera na viagem toda a ciência. A atriz reflete e declara que esse fato não é relevante, haja vista a existência de muitos artistas do cinema que não possuem ciência alguma: “Rin-tin-tin, por exemplo. Qual a ciência dele? Nenhuma. Não sabe nem o que é verbo. E quantos outros!” (ME, p. 121). Aqui, cabe-nos retomar um questionamento feito por Zagury: “A ficção recusa a ciência? Ou recusa a memória que é (cons)ciência de uma verdade?”⁵⁵ Acreditamos que a ficção não recusa nem a ciência, nem a memória, mas, como Fernando Pessoa, sabemos ser o poeta (o escritor) um fingidor, que finge que é dor a dor que deveras sente, ou seja, finge acreditar em tudo aquilo que acredita.

Organizado os atores, Shirley e Emília partem para o enredo e o ensaio. A boneca sugere que seja um trecho do *D. Quixote de la Mancha*, no qual Visconde será D. Quixote, a boneca, o moinho de vento, o anjinho, Sancho Pança e a menina, Rocinante. Outra vez o tênue fio da memória surge: na história *D. Quixote de la Mancha para crianças*, Dona Benta conta para a turma do sítio a história do cavaleiro andante e no fim da narrativa Emília, transformada em D. Quixotesca, surge montada em Rabicó. Todavia, o posicionamento da boneca de contar o que devia haver surpreende Dona Benta:

- Emília! – exclamou Dona Benta. Você quer nos tapear. Em memórias a gente só conta a verdade, o que houve, o que se passou. Você nunca esteve em Hollywood, nem conhece a Shirley. Como então se põe a inventar tudo isso?
- Minhas “Memórias”- explicou Emília – são diferentes de todas as outras. Eu conto o que houve e o que devia haver.
- Então é romance, é fantasia...
- São memórias fantásticas. (ME, p. 129)

Esse diálogo traz à baila outro aspecto da escrita memorialística: o limite entre o factual e o ficcional, pois a memória, como um processo de escrever, e a escrita, como

⁵⁵ ZAGURY, Eliane. Op. cit. p. 114.

um processo de lembrar, revela que o escritor, no ato de escrever, lembra, ficcionalmente, do que poderia ocorrer. Se, por um lado, a escrita do eu delimita seu lugar pelo documental, por outro lado, lhe é concedido campo suficiente para não ser um mero registro de informações, tornando-a livre para entrar no reino da literatura, pois a recuperação do passado tal como ocorreu importa menos que o significado por ele adquirido.

Desvela-se, também, o pacto romanesco, levando-nos a questionar se essa não seria uma forma de “atestar” a ficcionalidade das *Memórias da Emília*. Todavia, importa enfatizar que um texto não deixará de ser autobiográfico se, pelo critério da investigação, descobrimos que o autor dissimulou passagens de sua vida, urdiu diálogos nunca existidos, enfim, não foi totalmente fiel aos fatos. Especialmente porque o memorialista tem um grau de satisfação bem alto com a sua verdade, expressando uma fidelidade a si mesmo assumida e erigida a gênero literário.

No decorrer do capítulo, Emília percebe ser cansativa a função de redatora e decide continuar com a munheca do sabugo de milho, reintegrando o *ghost-writer*. Visconde continua a escrita do ponto em que a boneca parara, sob a condição de ser livre para escrevê-la como quiser. Assim inverte os papéis na narrativa: torna-se o herói e a boneca a vilã, induzindo-nos à conclusão de ser a “verdade” no memorialismo uma interpretação dos acontecimentos, pois “tudo depende da visão de mundo do escritor, do artista ou do espectador, que presencia o fato e o filtra através de sua sensibilidade.”⁵⁶

Como também o fato de o significado que o acontecimento adquire para o memorialista não ser algo imutável ou definitivo, pois a experiência vivida pode ser passível de novas interpretações. Isso se explica não somente pela flexibilidade com que a pessoa se liga ao passado, mas por não poder ser a experiência revivida pela memória, e sim apenas evocada, porém sempre reinterpretada. Ao conferir um significado a um episódio passado, o autobiógrafo pode optar por um dos significados que o fato pode ter tido, ou ainda atribuir-lhe um sentido renovado, adquirido com o passar do tempo.

Bom, esse é o penúltimo capítulo das memórias da Marquesa de Rabicó e, no último, ela faz uma apologia de si com suas impressões sobre as pessoas e as coisas do Sítio do Picapau Amarelo, que, segundo Nelly Novaes Coelho, se apresenta como um

⁵⁶ GARCIA, Celina Fontenele. Op. cit. p. 39.

capítulo-defesa da boneca contra possíveis acusações de insensibilidade ou ceticismo humano. E, pela ausência da irreverência que sempre caracterizou Emília, este capítulo, que se estende por sete páginas, soa bastante falso.⁵⁷

O intertítulo final

A Marquesa de Rabicó, ao descobrir a nova trapaça do sabugo, destitui-o definitivamente do cargo de redator e escreve o XV capítulo intitulado: “Últimas impressões de Emília. Suas idéias sobre pessoas e coisas do sítio de Dona Benta”, funcionando como um apêndice:

Antes de pingar o ponto final quero que saibam que é uma grande mentira o que anda escrito a respeito do meu coração. Dizem todos que não tenho coração. É falso. Tenho, sim um lindo coração – só que não é de banana. Coisinhas à toa não o impressionam; mas ele dói quando vê uma injustiça. Dói tanto que estou convencida de que o maior mal deste mundo é a injustiça.

Quando vejo certas mães baterem nos filhinhos, meu coração dói. Quando vejo trancarem na cadeia um homem inocente, meu coração dói. Quando ouvi Dona Benta contar a história de D. Quixote, meu coração doeu várias vezes... (ME, p. 140-141)

Mais adiante, Emília enfatiza o poder das palavras e a forma como se desvenda o mundo através delas, pois uma vez engajado no universo da linguagem, não se pode mais fingir que não se sabe falar, nem que não se reconhece o universo dos significados: “Eu era uma criaturinha feliz enquanto não sabia ler e portanto não lia os jornais. Depois que aprendi a ler comecei a ler os jornais, comecei a ficar triste. Comecei a ver como é na realidade o mundo. Tanta guerra, tantos crimes, tantas perseguições, tantos desastres, tanta miséria, tanto sofrimento...” (ME, p. 141).

Desvela ainda como a voz do autor acaba também por nos introduzir no seu pensamento, pois “o momento da expressão é aquele em que a relação se inverte, em que o livro toma posse do leitor.”⁵⁸ Especialmente porque a linguagem que o leitor trazia consigo, sem a qual não poderia ter lido, é substituída por uma nova linguagem: aquela

⁵⁷ COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2002. p. 149.

⁵⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. Op. cit. p. 34

interpelação que o livro dirige ao leitor, em que certos arranjos de signos e significados passam a secretar uma nova significação, estabelecendo no espírito do leitor a linguagem do autor.

Todavia esse tom diferente na fala da boneca de pano nos leva também à ilusão que o gênero autobiográfico nos dá: de sermos sujeitos plenos e responsáveis. A autobiografia além de permitir explorar as riquezas da vida interior, preenche uma outra função importante: “Reconverte em valor social a experiência de si, vivida, de certa maneira, à margem da sociedade; exterioriza a interioridade e a manifestação aos outros” (PM, p. 27). É isso que a boneca procura fazer ao redigir um auto-retrato e uma espécie de sumário caracterizador de todas as personagens do sítio: manifestar uma nova situação de pessoa e fazer uma defesa a acusações alheias, trazendo uma solução para as situações angustiantes e dissolventes. Observa-se, portanto, que a autobiografia ocupa também uma função de equilíbrio.

O discurso final de Emília, segundo Zagury, dá “rédeas soltas à mania auto-apologista do *self*. Ainda que o autor não venha falar mal dos outros (como o fez confessadamente Medeiros e Albuquerque), vem falar bem de si.”⁵⁹ Assim após seu discurso apologético, Emília considera pronto o primeiro volume de suas memórias e resolve parar. Mas informa que o segundo volume escreverá depois que ficar velha. Ora, a narrativa autobiográfica poderá se limitar a apenas uma página ou ser composta de vários volumes, como o fez Rousseau que dividiu sua literatura íntima em doze livros, ou Pedro Nava que escreveu a sua em seis volumes, deixando inédito o sétimo.

Plagiando Emília, finalizamos o primeiro capítulo de nossa pesquisa, cuja proposta foi a de entender o processo de tessitura dessa escrita autobiográfica. Lobato, ao utilizar-se da boneca de pano e macela para compor uma obra memorialística, propõe ao leitor mais atento não só um entretenimento, mas um jogo repleto de pistas que devem ser observadas e seguidas.

Contudo uma pergunta ainda ronda nosso texto: *Memórias da Emília* trata-se de memórias, autobiografia, romance, ou uma narrativa que transcende a tudo isso? Sabemos que no âmbito interno do livro os autores Emília e Visconde não possuem nome coincidente com o da capa e da folha de rosto: Monteiro Lobato. Não podendo, portanto,

⁵⁹ ZAGURY, Eliane. Op. cit. p. 115.

receber a denominação de autobiografia ou romance autobiográfico. Mas, se o autobiógrafo é livre para mentir, imaginar ou ficcionalizar suas reminiscências, a forma autobiográfica também pode revestir a criação romanesca o mais livremente possível.

De forma que Lobato, como uma velha fiandeira, ornamenta o tecido do seu texto com fios e cores diversas, explorando a possibilidade de narrar em primeira pessoa uma história puramente imaginativa, por um “eu” que não é assumido existencialmente por ninguém, e transformando essas memórias em “pseudo-memórias.”⁶⁰ Ou seja, sob o aspecto da autobiografia ou da confissão e malgrado a promessa de sinceridade, o conteúdo da narração pode fugir e perder-se na ficção, porém o presente do ato de escrever, serve à arbitrariedade da narração melhor que a fidelidade da memória.

Memórias da Emília não é, portanto, um intermediário transparente como a escrita autobiográfica se dispõe a ser, mas um fenômeno que, na sua tessitura, traz impressas referências e vozes, as quais, dando continuidade ao nosso estudo, procuraremos desvelar em **CARRAPICHOS NAS MEMÓRIAS**.

Destarte, antes de passarmos para o próximo capítulo, operamos como James Joyce e, “com tesoura e cola”⁶¹, recortamos e colamos um trecho da releitura comemorativa do cinquentenário de Monteiro Lobato, feita por Horácio Dídimo:

A verdade memorialístico-biográfica deve certamente refletir um modelo inserido na realidade objetiva, enquanto a verdade ficcional é autônoma, sem nenhum compromisso, nem mesmo de verossimilhança, com a realidade referencial, mas dependendo exclusivamente da realidade textual que a engendra. Assim, Emília, como personagem crítico, desmascara a ilusão autobiográfica, instaurando uma certa desilusão diante de uma realidade objetiva praticamente impossível de ser fielmente refletida.⁶²

É na medida em que consegue criar a ilusão da verdade que o discurso ficcional constrói a armadilha à qual o leitor não escapa, visto acrescentar ao fascínio do discurso do belo o terreno firme do “verdadeiro” que ilusoriamente é capaz de estabelecer.

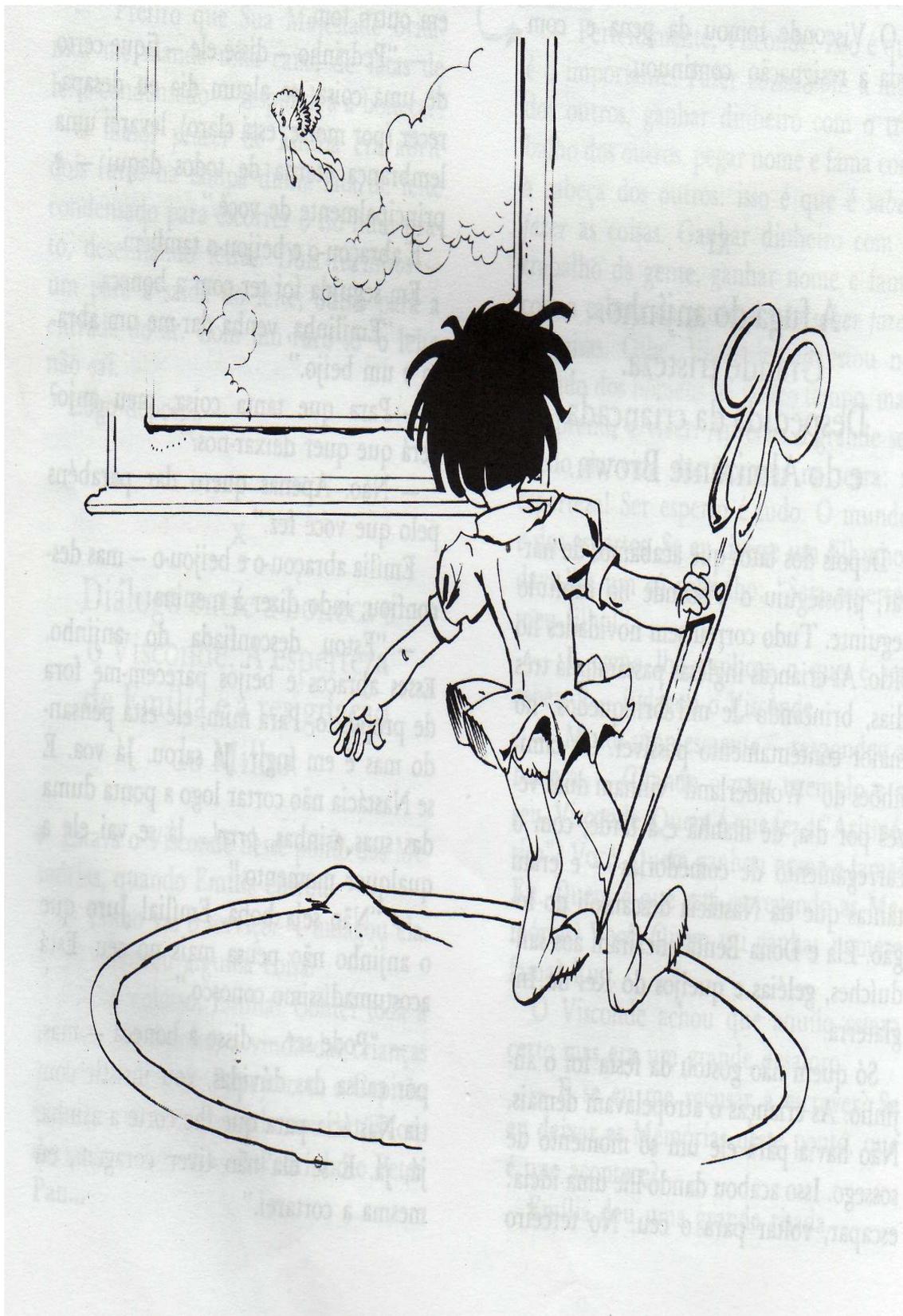
⁶⁰ Cf. STAROBINSKI, Jean. Op. cit. p. 2.

⁶¹ Cf. COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996. Compagnon declara que “O texto é a prática do papel” e explicita como essa prática era utilizada por Joyce e Proust. p. 13.

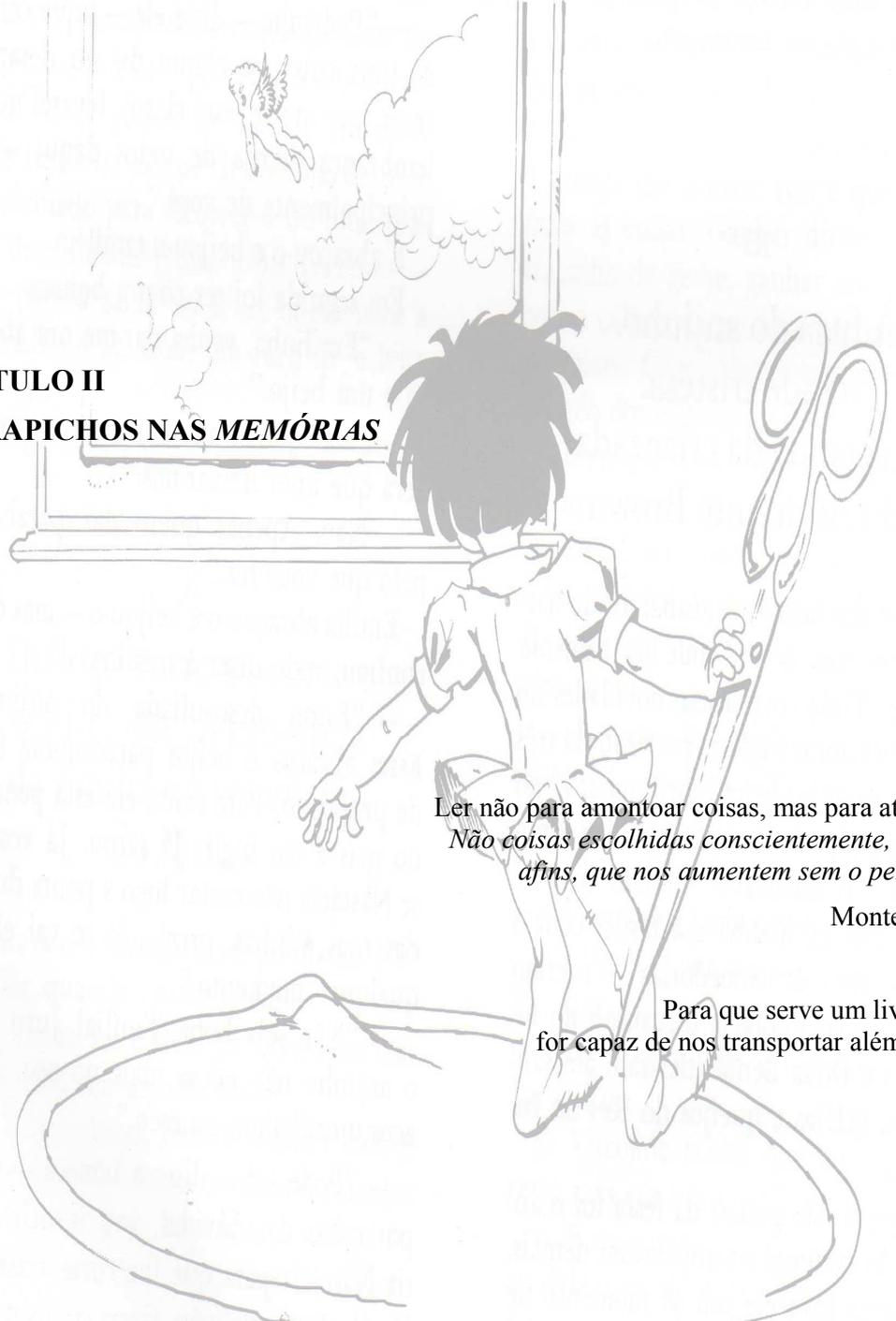
⁶² DÍDIMO, Horácio. “Uma releitura de *Memórias da Emília* comemorativa do cinquentenário de Monteiro Lobato (18/04/1882 – 04/04/1948). In: *Revista da Academia Cearense de Letras*. Fortaleza, Ano XCVIII, v. 53, 1998. p. 61.

Como Dídimo, consideramos ser “a chamada ‘mentira literária’ uma espécie de verdade humana bem pregada, bem apregoada, na qual todos nós, leitores, fazemos questão de confiar”⁶³, pois o discurso ficcional, ao se despir das marcas referenciais e penetrar em território simbólico, instaurando nele a sua realidade, também procura a verdade, mas a verdade feita através da visão mágica que a criação permite.

⁶³ DÍDIMO, Horácio. Op. cit. p. 61



CAPÍTULO II
CARRAPICHOS NAS *MEMÓRIAS*



Ler não para amontoar coisas, mas para atrair coisas.
*Não coisas escolhidas conscientemente, mas coisas
afins, que nos aumentem sem o percebermos.*

Monteiro Lobato

Para que serve um livro que não
for capaz de nos transportar além dos livros

Nietzsche

Quantas vezes, ao realizarmos o processo de leitura como um ato de recolher, colher, espiar, tomar, reconhecer traços, deparamo-nos com a impressão de haver ali um reconhecimento, não somente no sentido utilizado pela psicologia, mas no sentido platônico de uma recordação de verdades anteriores. Quando ler passa a ser uma participação ativa, de apropriação, de comparação, fica-nos a questão: de que maneira um texto se relaciona ao que já lemos antes?

De forma que nos preparamos para a leitura das *Memórias da Emília* como o ‘leitor incomum’⁶⁴, do quadro *Le philosophe lisant*, de Chardin. Quadro esse utilizado pelo ensaísta George Steiner, em uma leitura crítica de atitudes históricas de leitura, como forma de delinear as diferenças entre o leitor ali captado e o leitor contemporâneo. Destarte, fomos ao encontro das reminiscências da boneca de pano com trajes formais, investimos e assumimos de maneira solene sua leitura e, como um leitor clássico, situamos o texto em um espaço repleto de ressonâncias ao qual reagimos com a densidade articulada de nosso repertório de referências e associações.

Propomo-nos neste capítulo a colher, através da Marquesa de Rabicó e de seu discurso, os carrapichos nas *Memórias da Emília*, pois Lobato, por saber que as palavras, combinadas de maneira pessoal, subjetiva, revelam a maneira individual de cada autor interpretar a realidade e de que essa interpretação, muitas vezes, permeada de aspectos simbólicos, incita o leitor a descobrir enigmas e a procurar entender a polifonia do texto, escreve:

⁶⁴ Cf. STEINER, George. “Leitor incomum”. In: _____. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Tradução Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Queres descrever tudo, quando o certo é apenas sugerir – é dar um rápido relevo de estereoscópio com meia dúzia de pinceladas rápidas e manhosas. Pinceladas-carrapicho, nas quais se enganchem as reminiscências do leitor. Forçamo-lo assim a colaborar conosco – ele vê mil coisas que não dissemos, mas que nossos carrapichos souberam acordar dentro dele.⁶⁵

E assim, ao vermos mil coisas que o autor não disse, mas que com seus carrapichos soube acordar em nós, atendemos a um pedido de Lobato: o de ser seu colaborador. E então “[d]eduzir das palavras que saem da boca o pensamento que o cérebro pensou, que o cérebro pensou antes da boca dizer e o que ficou a pensar depois.”⁶⁶

Baseando-nos na premissa de Mikhail Bakhtin: “a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja”⁶⁷, consideramos não ser o texto um evento isolado, este se insere em um momento histórico e é marcado pelas condições desse momento. De forma que, para se alcançar um entendimento do enunciado poético, é preciso analisar em detalhes certos aspectos dos enunciados verbais fora do campo da arte, enunciados extraídos da fala, da vida e dos comportamentos cotidianos.

Não pode haver, de acordo com a assertiva bakhtiniana, uma separação entre o estudo da estrutura imanente da obra e a interação causal existente entre a literatura e o meio social circulante, ou seja, o discurso verbal não pode ser compreendido independentemente da situação social que o engendra, nem a sua abordagem pode ser restrita ao ponto de vista da psique do criador e do contemplador. Para o filólogo soviético, que procura ver a linguagem em sua realidade concreta, como materialização das ideologias, a tentativa de religar o sentido e a vida passa necessariamente pela fala que, dialogicamente, incorpora e representa os discursos de outros. Assim, o modo de existência da linguagem é o dialogismo, pois em cada enunciado, em cada palavra ressoam vozes: a do eu e a do outro.

⁶⁵ LOBATO Monteiro. *A barca de Gleyre*. tomos 1 e 2. São Paulo: Brasiliense, 1957. p. 14. As cartas aqui apresentadas fazem parte da correspondência trocada com Godofredo Rangel. A ortografia foi atualizada, e a pontuação, respeitada. p. 13-14. As citações referentes a essa obra foram utilizadas dessa edição, assim as próximas notas serão indicadas pelo local e data da carta.

⁶⁶ _____. *Mundo da lua e Miscelânea*. São Paulo: Brasiliense, 1948. p. 57.

⁶⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora F Bernardini. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1988. p. 33.

Julia Kristeva, fundamentando-se nos estudos de Bakhtin, expande a concepção de dialogismo e, ao afirmar que as palavras, para se tornarem dialógicas, necessitam encontrar outra esfera de existência, ou seja, precisam tornar-se discurso, propõe a noção de intertextualidade.⁶⁸ O texto se constrói, portanto, como um mosaico de citações, às vezes absorvidas e transformadas, donde para o preenchimento dos vazios do texto faz-se necessário recorrermos à memória de outros textos, visto ser o processo de escrita igualmente resultante do processo de leitura de um *corpus* literário anterior.

Nas palavras da ensaísta:

A linguagem poética surge como um diálogo de textos: toda seqüência se *constrói* em relação a uma outra provinda de um outro *corpus*, de modo que toda seqüência está duplamente orientada: para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de intimação (a transformação dessa escrita). O livro remete a outros livros e pelos modos de imitar (*aplicação*, em termos matemáticos), confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim sua própria significação.⁶⁹

Tal afirmativa nos permite acreditar na inexistência de enunciados neutros e que “toda repetição vem carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor.”⁷⁰ Na realidade, a apropriação é uma ‘prática dissolvente’, que, ao acontecer, “sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa.”⁷¹

Assim, ao concebermos o texto como um intercâmbio discursivo, no qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências, é necessário alargarmos nosso campo de leitura (que muitas vezes é tão embrionário) de forma a percebermos os invisíveis carrapichos que aderem a ele. Quanto mais lemos, mais avançamos na profundidade dos livros, tanto mais nós medimos nos textos o quanto eles são tecidos com alusões, referências, às vezes conscientes e deliberadas e, na maioria das vezes, despercebidas pelo próprio autor, pois,

⁶⁸ KRISTEVA, Julia. *Introdução à semánlise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 64.

⁶⁹ Id., *ibidem*. p. 98-99.

⁷⁰ CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2004. p. 53-54.

⁷¹ Id., *ibidem*. p. 54.

no dizer de Nietzsche, “ninguém pode captar nas coisas, incluídos os livros, mais do que ele mesmo já sabe.”⁷²

Na busca dos arbustos das leguminosas que, com seus pequenos espinhos ou pêlos, aderem facilmente à roupa (no nosso caso, à escritura) do homem, tecemos um confronto comparatista de *Memórias da Emília* numa perspectiva intratextual com a escrita ‘não-ficcional’ lobatiana, principalmente, *A barca de Gleyre*, e sua literatura infantil, com ênfase em *Reinações de Narizinho*, e intertextual com o *Ecce Homo*, e o texto “Verdade e mentira” do filósofo alemão Friederich Nietzsche, visto ser através da perspectiva nietzscheana que a Marquesa de Rabicó discute um dos pontos cruciais da escrita memorialística: o conceito de verdade. Fazemos, também, uma abordagem dos processos textuais em função das personagens, isto é, tratamos da presença (ou imersão?) dos habitantes de outros contextos nessa narrativa.

Memórias de Nietzsche

Emília é, segundo Nelly Novaes Coelho, “a personagem mais importante para se compreender o universo lobatiano”⁷³, pois é dela que surge o tom iconoclasta, ‘a quebra das imagens consagradas’, que brilha a manifestação de pluralidade e a representação do lado irreverente, insubmisso e mágico de Monteiro Lobato. Em suas memórias, a boneca, transformando-se no alter-ego⁷⁴ do seu criador, ressalta a visão lobatiana de mundo e dos homens, as leituras e, principalmente, a influência da filosofia de Nietzsche. É essa memória que aqui buscamos, pois consideramos ser o estudo da intertextualidade uma forma de abrir o texto aos livros, à biblioteca do seu autor.

Antes de iniciar a tessitura de suas reminiscências, Emília defronta-se com questionamentos sobre o conceito de memória e, ao defini-lo, enfatiza que tudo na sua narrativa será a mais pura verdade. Verdade? O que é verdade, contudo? Nietzsche nos diz que “as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que são; metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível...”, enfim, “uma soma de relações humanas que foram

⁷² NIETZSCHE, Friedrich W. *Ecce homo: de como a gente se torna o que a gente é*. Tradução Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2003.

⁷³ COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil juvenil brasileira*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 143.

⁷⁴ Alter-ego em latim quer dizer “o outro eu”, é uma segunda personalidade ou persona dentro da pessoa.

enfatuadas poética e retoricamente transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, econômicas e obrigatórias...⁷⁵

Sem verbos *dicendi* a anunciar o discurso de outrem, Emília serve-se da palavra do outro e nos dá sua versão: “Bem sei que tudo na vida não passa de mentira”, pois “[v]erdade é uma espécie de mentira bem pregada, das que ninguém desconfia” (*ME*, p. 5). Lobato, ao comentar sobre a chegada da obra de Nietzsche “em dez preciosas brochuras amarelas” (São Paulo, 02.06.1904), faz questão de citar um trecho nietzscheano que enfatiza a possibilidade de as verdades mais sólidas serem derrubadas: “Eu sou um homem-toupeira que cavo subterraneamente as veneráveis raízes das mais sólidas *verdades absolutas*.”⁷⁶ De forma que a referência e o texto novo se fundem, em ritmo e sentido. E o que surge é um texto dialógico, que faz interagir e cruzar-se discursos de sujeitos poéticos variados: Lobato e Nietzsche.

Lobato afirma não ter feito na vida outra coisa senão “trilhar o conselho nietzschiano, indiferente a censuras ou aplausos ou a interesses.”⁷⁷ Desenvolver-se a si mesmo e só defender algo de que se tenha absoluta convicção pessoal foram os maiores ensinamentos por ele assimilados: “Nietzsche, que é um tanque desbravador de tudo, e tem a sublime coragem de nos dizer: *Vade mecum? Vade tecum*. Queres seguir-me? Segue-te.” (Caçapava, 30.10.1917) Tanto que sugere a Rangel que escreva na porta de seu quarto um trecho da *Gaya Ciência*, de Nietzsche:

Mon allure et mon langage t’attirent,
Tu viens sur mes pas, tu veux me suivre?
Suis-toi même fidèlement
Et tu me suivras, moi! Tout doux! Tout loux!⁷⁸

Ser você mesmo é na realidade o grande conselho lobatiano, porque, como ele mesmo diz, ou somos nós mesmos ou não somos coisa nenhuma. Para Lobato, o passeio pelo pensamento crítico dos grandes homens, das grandes inteligências, não era para ser

⁷⁵ NIETZSCHE, Friedrich W. “Sobre a verdade e a mentira em sentido extramoral”. In: _____. *Obras incompletas*. Sel. Gérard Lebrun; Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 34. Os pensadores.

⁷⁶ _____. apud. LOBATO, Monteiro. Op. cit. tomo 1. p. 56.

⁷⁷ LOBATO, Monteiro. “Confissões ingênuas”, *O Estado de S. Paulo*, 24 abril 1953. In: LANDERS, Vasda Bonafini. *De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p. 21-22.

⁷⁸ NIETZSCHE, Friedrich W. apud. LOBATO, Monteiro. Op. cit. tomo 1. p. 61.

acumulado como em um museu, mas para serem assimiladas suas essências, numa forma de aperfeiçoar o modo pessoal, único de pensar. Aprender a pensar: criar o instrumento de expressão, o estilo e aprender a pensar por si.

Esse aperfeiçoamento é revelado na personagem Emília, especialmente nas suas memórias. Em uma de suas cartas a Rangel, Lobato, consciente da força da boneca, declara:

Emília começou uma feia boneca de pano, dessas que nas quitandas do interior custam 200 réis. Mas rapidamente evoluiu, e evoluiu cabritamente – cabritinho novo – aos pinotes. Teoria biológica das mutações. E foi adquirindo uma tal independência que, não sei em que livro, quando lhe perguntaram: ‘Mas que você é, afinal de contas, Emília?’ ela respondeu de queixinho empinado: ‘Sou a Independência ou Morte!’ E é. Tão independente que nem eu, seu pai, consigo dominá-la. Quando escrevo um desses livros, ela me entra nos dois dedos que batem as teclas e diz o que quer, não o que eu quero. Cada vez mais, Emília é o que quer ser, e não o que eu quero que ela seja. (São Paulo, 01.02.1943)

A impertinência de Lobato é conhecida desde quando tinha onze anos e resolve mudar seu nome de batismo José Renato Monteiro Lobato para o nome de seu pai José Bento Monteiro Lobato, tudo por causa de uma bengala que possuía as iniciais do nome paterno e o encantava. A impertinência de Emília vem desde quando esta toma a “pílula falante” e começa a falar, mas torna-se patente no seu relembrar: especialmente quando transforma o sabugo de milho em seu secretário. Este traz papel, pena e tinta e prepara-se para escrever. A memorialista tosse, cospe, engasga e, para ganhar tempo, vem com exigências: “Esse papel não serve, Senhor Visconde. Quero papel cor do céu com todas as suas estrelinhas. Também a tinta não serve. Quero tinta cor do mar com todos os seus peixinhos. E quero pena de pato, com todos os seus patinhos” (*ME*, p. 5).

As mesmas imposições da boneca são abordadas por Lobato ao divagar em uma de suas missivas: “Nogueira tem preocupações cômicas – a qualidade do papel, o tamanho das margens, ilustrações...” (Fazenda, 09.04.1912). Note-se, portanto, não ser a palavra literária estática, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de outras escrituras: do escritor, do personagem (no nosso caso, Emília), como do contexto cultural atual (*Memórias da Emília* é de agosto de 1936) ou anterior (a carta é de abril de 1912).

Além de impertinente a Marquesa de Rabicó fala bem, sabe dizer coisas engraçadas e filosóficas. Dona Benta já declarou que a boneca tem coisas de verdadeiro

filósofo. Filósofo? O que vem a ser um filósofo? Emília traz sua concepção: “um bicho sujinho, caspento, que diz coisas elevadas que os outros julgam que entendem e ficam de olho parado, pensando, pensando” (ME, p.11-12). Pensando o quê? Questiona Visconde. Pensando que entenderam, responde a boneca. De forma que, por filosofar, Emília quer que suas memórias comecem com sua filosofia de vida: “A vida das gentes neste mundo, senhor sabugo, é isso. Um rosário de piscadas. Cada piscado é um dia. Pisca e mama; pisca e anda; pisca e brinca; pisca e estuda; pisca e ama; pisca e cria os filhos; pisca e geme os reumatismos; por fim pisca pela última vez e morre” (ME, p. 12-13). E acrescenta que quando se morre vira hipótese.

Lobato, por ter a vida como um eterno provisório, adapta a sua escritura: “o bípede vive, ama, pensa que pensa e perpetua-se” (Caçapava, 16.01.1915) e transpõe para Emília uma de suas críticas sobre os que escrevem e posam de filósofos em sua escrita: “A vida é uma atitude. As filosofias são atitudes diante da Vida. O Homem é uma atitude. Tudo é atitude. E com esse atitudismo (...) Está causando sucesso em uma rodinha semi-industrializada, como se fosse um homem caído de Marte. O perigo é algum auto moê-lo na rua.” (São Paulo, 21.04.1913). Nietzsche também considera que as sentenças que esses filósofos-do-mundo-inteiro falam e sobre as quais todos estão de acordo: “parecem simples ingenuidades do engano.”⁷⁹

Cada palavra evoca um contexto ou contextos nos quais ela viveu, posto que a palavra da língua é uma palavra alheia, só se tornando própria quando o falante a povoa com sua intenção, quando a domina através de seu discurso. Como enfatiza Bakhtin: “As palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais.”⁸⁰

Um recurso no estilo nietzscheano também observado nas reminiscências da boneca é o da referência a outras obras lobatianas, posto que o filósofo alemão por diversas vezes cite obras suas no interior do seu texto sem o menor destaque, como se aquelas fizessem parte indistinta deste. Lobato é mestre em citar suas obras: *Reinações de Narizinho*, *Viagem ao céu*, *Emília no país da gramática*, *Dom Quixote das crianças*, como

⁷⁹ NIETZSCHE, Friedrich W. Op. cit. p. 78

⁸⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. p. 169.

exemplo temos a história de *Peter Pan*, cuja narrativa inicia assim: “Quem já leu *Reinações de Narizinho* deve estar lembrado...”⁸¹

Roland Barthes nos diz ser um direito do escritor dialogar com seus próprios textos e assim considerar seus textos antigos como se fossem textos outros, que ele retoma, cita ou deforma como faria com uma quantidade de outros signos. Barthes republica o texto “Drama, poema, romance”⁸², de 1965, e tece considerações ao fato de utilizar-se da glosa para intervir em um texto anteriormente apresentado, ressaltando que esta pode dar crédito à idéia de que um texto é ao mesmo tempo definitivo e infinitivamente aberto.

Outro carrapicho nietzscheano presenciado nas memórias da boneca é quando Emília, concluindo ser hora de parar, conta as folhas de papel já escritas e decide compor o último capítulo. Neste, a boneca aproveita para fazer um auto-retrato: “Antes de pingar o ponto final quero que saibam que é uma grande mentira o que anda escrito a respeito do meu coração. Dizem que não tenho coração. É falso. Tenho, sim, um lindo coração – só que não é de banana” (*ME*, p. 140). E no final conclui: “Já contei tudo quanto sabia; já disse várias asneiras, já dei minhas opiniões filosóficas sobre o mundo e as minhas impressões sobre o pessoal aqui da casa” (*ME*, p. 146). O que nos remete a Nietzsche que escreve na autobiografia: “Ouçam-me! pois eu sou assim e assado. E, acima de tudo, não me confundam! Por exemplo... eu não sou, nem de longe, um bicho-papão, um monstro moral (...) e faço gosto antes em ser um sátiro do que um santo. Mas leiam esta minha obra...”⁸³ Especialmente porque revela o grande objetivo da autobiografia: dizer de si o que os outros ainda não haviam dito

O compartilhamento dos sonhos e das falas de Lobato e Nietzsche corrobora para a concepção de que “tudo que é dito, tudo que é expresso por um falante, por um enunciador, não pertence só a ele. Em todo discurso são percebidas vozes, às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis...”⁸⁴ Na concepção lobatiana: coletar modos de dizer, jeitos de expressão afins varejar por autores

⁸¹ LOBATO, Monteiro. *Peter Pan. Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965. p. 149. As citações referentes a essa obra foram utilizadas dessa edição, assim as próximas notas serão indicadas pelas iniciais *PP* seguidas do número das páginas correspondentes.

⁸² BARTHES, Roland. “Drama, poema, romance (1965-1968)”. In: _____. *Sollers escritor*. Tradução Lígia Maria Pontes Vassallo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Fortaleza: EUFC, 1982. p. 13.

⁸³ NIETZSCHE, Friedrich W. Op. cit. p. 15 - 16.

⁸⁴ BAKHTIN, Mikhail. apud. BRAIT, Beth. “As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso”. In: BARROS, Diana Pessoa. FIORIN, José Luiz. (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 14.

adentro, saindo de seus livros como quem sai dum jardim, com a braçada de flores é uma forma de enfeitar o ambiente de trabalho.

Esses enfeites são observados em toda narrativa das *Memórias da Emília*. Afinal, como nota Schneider, “o texto literário é um palimpsesto”⁸⁵, pois o autor antigo escreveu um texto, depois sua escritura foi apagada e recoberta por um copista, depois por outro e assim por diante: “De há muito que se sabe que há um texto sob o texto, ‘palavras sob palavras’, e escreve-se com a certeza de não escapar ao reconhecimento das fontes.”⁸⁶

O medo de ser influenciado não atinge Lobato que, ciente dos vestígios das leituras em sua escritura, ironiza:

Como não miro academias, nem glória – coisas ao alcance da “habilidade” – divirto-me cá com os meus três espectadores, a pena, o papel e a tinta, no trabalho de embrechar fibras no que, por gomoso de nascença, não as comporta. E assim o que sai do meu laboratório varia muito: ora entremostra fibras de empréstimo, porque o mingau intercalar escorreu (não era um bom *binding*, diria um inglês), ora é só mingau, porque as fibras alheias nele se dissolveram. (São Paulo, 11.12.1917)

Mesmo afirmando não visar carreira literária, Lobato mira algo muito mais profundo: o estilo. E sabe ser por efeito das influências que se consegue aperfeiçoar o estilo e não conformá-lo segundo um padrão, segundo uma moda. Para Lobato, é no “entendimento dessa *perfeição* que nos transviamos” (Caçapava, 16.01.1915), pois:

Há a estrada real, ampla, macadamizada, freqüentadíssima, e há as picadas que podemos abrir marginalmente no matagal chapotado. Quase todo mundo toma pela estrada e pouquíssimos se metem pelas picadas. (...) Mas se somos bons jardineiros de nós mesmos, o que nos cumpre é matar as lagartas, extirpar os caramujinhos e brocas, afofar a terra e bem adubá-la. Em matéria de poda, só a dos galhos secos. E a árvore que cresça lá lhe determina a vocação. Isso concordo, é aperfeiçoar o estilo. (Caçapava, 16.01.1915)

O que Lobato anseia é um terreno limpo onde caíam as sementes que a leitura, “deduzida dos melhores capítulos das melhores obras dos melhores autores” (Caçapava, 16.01.1915), traz. Tanto que afirma ter limpado com enxada o seu terreno, porém sabe ainda haver muito rebroto que precisa estar sempre quebrando, porque necessita deixar o

⁸⁵ SCHNEIDER, Michel. Op. cit. p. 71

⁸⁶ Id., ibidem. p. 71.

terreno totalmente limpo para que nele brotem as sementes que os ventos trazem: “as guanxumas, os carurus, as beldroegas, os cordões-de-frade, as gramíneas congeniais e personalíssimas desse conglomerado de órgãos, sangue e células que Caçapava vê passar na rua e classifica no gênero *Homo*, indivíduo Lobato” (Caçapava, 30.10.1917).

O desejo lobatiano é o de que as aquisições sejam feitas de forma inconsciente, isto é, que cresçam por si só, como as plantas, apenas arrastadas por aquilo que Aristóteles chamava de enteléquia: a perfeição de uma criação, em oposição ao processo de que resulta tal criação. Contudo, dominar a linguagem, submetê-la às próprias intenções e acentos é, segundo Bakhtin, um processo complexo e nada fácil, pois ela, por estar povoada de intenções de outrem, não é um meio neutro que se torne de maneira fácil e livremente a propriedade intencional do falante. De forma que somente quando o autor manifesta sua individualidade, sua visão de mundo, é que se criam as fronteiras internas da obra, distinguindo-a das obras com as quais se relaciona: “as obras dos antecessores, nas quais o autor se apóia, as obras de igual tendência, as obras de tendência oposta, com as quais o autor luta, etc.”⁸⁷

Para Lobato, a grande virtude nietzschiana é o fato de que de sua obra saímos nós mesmos, pois, por ser Nietzsche excessivamente ele mesmo, o único meio para segui-lo é seguir-nos. Lobato considera o alemão o maior gênio da filosofia moderna, dele extraíndo o topete filosófico: “É o homem ‘objetivo’. O homem *impessoal*, destacado de si e do mundo. Um ponto fixo acima da humanidade. (...) Nietzsche está *au delà du bien et du mal*, trepado num topo donde tudo vê nos conjuntos e onde a perspectiva não é a nossa perspectivazinha horizontal” (São Paulo, 24.08.1904).

Lobato considera Nietzsche um pólen: “o que ele diz cai sobre os nossos estames e põe em movimento todas as idéias-germens que vão vindo e nunca adquirem forma” (São Paulo, 02.06.1904). E afirma ser Nietzsche o responsável pelo desenvolvimento de uma antiga idéia sobre o aperfeiçoamento intelectual. A teoria de Lobato sobre esse aperfeiçoamento é, portanto, uma forma não de agregação consciente, mas de desagregação inconsciente. Ou como ele denomina: a *conscientização do inconsciente*, “porque é inconsciente que vamos, no decurso da vida, adquirindo, ou, antes, colhendo as coisas novas – idéias e sensações – que o estudo ou a observação nos deparam.

⁸⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 298.

Essas observações, caindo-nos n'alma, lavam-na, raspam-na da camada de preconceitos e absurdos que a envolve” (São Paulo, 02.06.1904).

O homem aperfeiçoado é, para Lobato, um homem que se despe daí o horror que afirma causarem os grandes homens, aqueles que se apresentam despidos das idéias universalmente aceitas. Nesse sentido, Lobato busca nas memórias não a sala de visita, mas “a alcova, as anáguas, as chinelas, o penico, o quarto dos criados, a sala de jantar, a privada, o quintal – a pele quente e nua, ora macia e lisa ora craquenta de lepra – da humanidade, a grande humanidade com “h” minúsculo, esse oceano de machos e fêmeas que come, bebe e ama – e supõe que faz mais alguma coisa além disso” (São Paulo, 09.05.1913).

O sonho lobatiano é o de mostrar a visão da humanidade por um ser não-humano, tal qual Nietzsche que concebe nas suas memórias um “super-homem” (Übermensch)⁸⁸: para caracterizar um tipo do mais alto feitio, um indivíduo capaz de desenvolver plenamente a condição humana, criando novos valores e sentidos para a realidade. Segundo Nelly Novaes Coelho, em várias situações a boneca Emília “se revela como o protótipo-mirim do ‘super-homem’ nietzschiano, com sua vontade de domínio e exacerbado individualismo.”⁸⁹

Vejam nas palavras de Lobato a descrição do seu sonho literário:

O meu grande sonho literário, jamais confessado a ninguém, é um livro que nunca foi escrito e talvez não o seja nunca – porque Rabelais o esqueceu. É uma visão da humanidade extra-humana ou sobre-humana. O homem visto pelos olhos dum ser extra-humano, um habitante de Marte, por exemplo, ou dum átomo, ou da Lua. Um quadro da humanidade feito de idéias de um não-homem (que maravilhoso absurdo!). Uma pintura objetiva apenas, nada de julgamento de juiz. (...) E essa pintura seria um susto e um assombro para o homem, que não consegue jamais conhecer-se a si mesmo porque ninguém o desnuda. (São Paulo, 09.05.1913)

Estamos em maio de 1913 e Lobato, por considerar ser este o livro de um louco, como também se apenas o esboçasse, o internariam em um sanatório, resolve, por

⁸⁸ NIETZSCHE, Friedrich W. Op. cit. p. 71-72. Na edição comentada do *Ecce Homo*, de Nietzsche, o tradutor insere uma nota esclarecendo que a tradução mais apropriada para Übermensch seria “além-do-homem”, contudo, opta por “super-homem” visto ser uma expressão tão consagrada que foi dicionarizada por Houssais.

⁸⁹ COELHO, Nelly Novaes. Op. cit. p. 144.

enquanto, encostar essa idéia (ou pesadelo como ele denomina). Mas vinte e três anos depois, precisamente agosto de 1936, nos deparamos com *Memórias da Emília*, as memórias de uma boneca de pano e macela, e vem-nos a pergunta: que visão esboça Emília em suas lembranças senão a de fora do mundo dos humanos, pois se além de ser uma boneca (simulacro do homem), não é de porcelana, mas de pano (simulacro do simulacro).

Ora, um dos dogmas do cristianismo é o de que o homem foi feito imagem e semelhança de Deus, e a partir do pecado, tornou-se apenas imagem, não mais semelhança. Se o homem é imagem de Deus, a boneca será imagem da imagem e a boneca de pano, portanto, não passará de imagem da imagem da imagem, ou seja, um simulacro em terceiro grau.

Simulacro

Platão, no livro III da *República*, ao falar dos modos de narrativa, considera que o modo imitativo, ou mimese, quando tudo está em discurso direto, dá a ilusão de que a narrativa é feita por um outro e não pelo autor. No livro X, Platão retorna à mimese para condenar a arte como imitação da imitação. Segundo o filósofo há, primeiramente, a forma única ou a idéia de cada coisa, em segundo lugar, há o objeto de uso, os artefatos que o artífice produz, sendo, portanto, cópia da realidade; e em terceiro há a imagem obtida pelo artista, que é cópia da cópia, pois é imitação do objeto do artesão e não da idéia, são, portanto, objetos aparentes, desprovidos da existência real: “três tipos de cama. Uma que é a forma natural, e da qual podemos dizer, segundo entendo, que Deus a confeccionou (...). Outra, a que executou o marceneiro. Outra, feita pelo pintor.”⁹⁰ É, portanto, o artista um homem com um espelho capaz de tudo copiar como original, mas cria somente ilusões: por isso Platão quer expulsá-los da Cidade.

A mimese assume uma forma paradoxal em *O sofista*. E apesar de apresentá-la como a arte de produzir, particularmente no discurso, todas as coisas: “o discurso permite uma técnica por meio da qual se poderá levar aos ouvidos de jovens ainda separados por uma longa distância da verdade das coisas, palavras mágicas, dando-lhes assim a ilusão de

⁹⁰ PLATÃO. *A República*. X, p. 597a – e. São Paulo: Martin Claret. p. 295.

ser verdadeiro tudo o que ouvem e de que, quem assim lhes fala, tudo conhece melhor que ninguém”⁹¹, Platão vai além e distingue duas formas de mimética: de um lado a cópia e do outro o simulacro.

A arte da cópia transporta do modelo as suas relações exatas de largura, comprimento e profundidade, ou seja, imita o mais fielmente possível, é, portanto, um pretendente bem fundado, garantido pela semelhança. A arte do simulacro é aquela que a imagem, em nome de uma ilusão, desrespeita a ordem das coisas: se apresenta não como a imagem assumida, mas como a própria coisa de que supostamente é imagem. Mas coisa que não é, porque ele não está fundado com relação de semelhança a nenhuma coisa, ancorando-se no não-ser em vez do ser, é, portanto, um falso pretendente, construído a partir de uma imagem sem semelhança.

O termo “simulacro” aparece então pela primeira vez, sendo utilizado para caracterizar depreciativamente a atividade dos sofistas. Aquele que se vangloria de tudo saber e de tudo fazer: um fabricante de cópias, de imitações e não de verdadeira ciência. Segundo Platão, a arte do simulacro é fazer aparecer imagens como se fossem a realidade: os simulacros são mentirosos, atribuem o ser ao que não é, e daí a comparação com o sofista, já que mentir é atribuir ao ser o que não é. O simulacro é aquilo que não tendo relação fundamentada à coisa se dá, no entanto, como ela própria – e como tal, engana. Simula o próprio real. É exatamente essa a caracterização platônica da atividade sofística: o sofista é aquele que, embora não tendo conhecimento real da coisa, elabora longos discursos e se constitui como aparente possuidor de conhecimentos, assim iludindo o auditório.

Como escreve Deleuze: “o simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude”⁹², pois sua construção é feita sob o ponto de vista do observador, de modo que ele mostra várias coisas e conta várias histórias ao mesmo tempo. Porém, ainda segundo Deleuze, “o simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o *original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução.*”⁹³ De forma que não é o afastamento da realidade que

⁹¹ PLATÃO. “Sofista”. In: _____. *Diálogos II: Fédon, Sofista, Político*. Tradução Jorge Paleikat e João Cruz Costa. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1999. p. 126.

⁹² DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 263.

⁹³ Id., *ibidem*. p. 267.

perverte a semelhança do simulacro com a idéia e sua fidelidade ao modelo, mas sua natureza, posto que o simulacro não é cópia de nada, é cópia do não-ser. Trata-se, portanto, de distinguir a coisa mesma e as suas imagens, o original e a cópia, o modelo e as suas imagens.

O simulacro é precisamente uma imagem sem semelhança, ou melhor, ele produz um efeito exterior de semelhança, mas não como princípio interno e sim, como ilusão. Destarte o que é Emília senão simulacro do simulacro, pois é uma boneca, não de porcelana, mas de pano: é então o diferente do diferente, o devir do devir. Todavia, Deleuze nos fala sobre a hipótese de o dessemelhante poder não ser apenas a deficiência que afeta a cópia, mas ele próprio modelo, terrível modelo do pseudo, no qual se desenvolve a potência do falso.

E o que faz a boneca de pano em seu recordar, ao tornar outra personagem, o Visconde, redator de suas memórias, e assim fazer uso do discurso direto, da citação, senão possuir o discurso como domínio próprio e através dele produzir ilusões. Serão ilusões de ilusões, pois Emília finge ser seu o discurso de outra personagem e mesmo assim o discurso dessa personagem não é dela, mas do autor. Mas se as palavras não possuem propriedade e se todo texto é uma série de citações não susceptíveis de atribuição é preciso atender, como observa Schneider, “à sua impossível exigência: escrever é tornar sua a linguagem.”⁹⁴ Emília então, já definida como embusteira, se assemelha ao sofista que usa e abusa do poder das palavras para iludir, trapacear, ou melhor, para compor fio a fio o tecido de suas memórias.

Todavia, a possibilidade de triunfo do simulacro ocorre na definição final do *Sofista*, quando este não mais se distingue do próprio Sócrates. O Estrangeiro, ao considerar a possibilidade de divisão entre os imitadores, trata do imitador ingênuo, que crê ter ciência do que tem apenas opinião, e do outro, o imitador irônico que, “de tanto haver resolvido os argumentos, em si mesmo desperta uma forte desconfiança, uma viva apreensão de ignorância pessoal, mesmo em relação a assuntos sobre os quais, diante dos outros, ele se dá ares de sábio.”⁹⁵ O imitador irônico pertence ainda ao gênero duplo: o orador popular, aquele capaz de praticar a ironia em reuniões públicas, diante da multidão; e o orador das reuniões particulares, “dividindo seu discurso em argumentos breves,

⁹⁴ SCHNEIDER, Michel. Op. cit. p. 45.

⁹⁵ PLATÃO. Op. cit. p. 163.

obrigando seu interlocutor a se contradizer”⁹⁶, ou seja, o próprio Sócrates: o ironista que opera em conversas particulares, por meio de argumentos breves.

Deleuze considera a possibilidade de o fim do *Sofista* conter a mais extraordinária aventura do platonismo: “à força de buscar do lado do simulacro e de se debruçar sobre seu abismo, Platão, no clarão de um instante, descobre que não é simplesmente uma falsa cópia, mas que põe em questão as próprias noções de cópia... e de modelo.”⁹⁷ Fica-nos a pergunta, se o sofista, é um fabricante de simulacros, cujo domínio é a arte de imitar, de criar aparências ou falsificações, quem seria a cópia e o modelo nas *Memórias da Emília*? Emília, Monteiro Lobato ou suas leituras, sua biblioteca? Encontramos nesse relembrar da boneca a biografia ou a bibliografia de Lobato? Barthes prazerosamente nos mostra a resposta: o texto é um tecido que se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo, e perdido nessa textura o sujeito se desfaz, qual uma aranha que se dissolvesse a si mesma nas secreções construtivas de sua teia.⁹⁸

Representação do mundo: o nonsense

Lobato foi um leitor incansável e diversificado, como revela uma de suas cartas: “Leio, leio interminavelmente. (...) Quando Lamartine me cansa, mudo para Zola (...). Farto de Zola, pulo para Michelet (...) fecho a boca de Michelet. Vou então para Renan (...)” (Taubaté, 28.12.1903). E, por ler demais, quando vai para cama, seu cérebro continua a ler maquinalmente. Maupassant, Dostoievski, Kipling, Byron, Goethe, Flaubert, Camilo Castelo Branco, Eça de Queiroz, Machado de Assis, Graça Aranha são exemplos de ficcionistas sobre os quais Lobato expõe suas impressões de leitura na correspondência trocada com Rangel. Além dos ficcionistas, filósofos como Kant, Spencer, Schopenhauer, Darwin, Nietzsche, foram alvos das missivas lobatianas. Mas não só das cartas, participam também da sua ficção.

As leituras lobatianas se fazem ainda mais presentes nas memórias da boneca de pano quando a narrativa se detém na história de Flor das Alturas, o anjinho que

⁹⁶ PLATÃO. Op. cit. p. 163.

⁹⁷ DELEUZE, Gilles. Op. cit. p. 261.

⁹⁸ Cf. BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 74 – 75.

quebrara sua asa ao esbarrar no sabugo de milho, na viagem pela Via Látea, quando o anjo passa a entender a representação das coisas na Terra, através das concepções de Emília. Afinal “uma criatura do céu não pode saber nada das coisas da terra, de modo que o anjinho se mostrou duma ignorância absoluta de tudo quanto aqui por baixo a gente sabe de cor. Teve de ir aprendendo com Emília, a professora” (ME, p.16).

Antes, porém, de ensinar o significado das coisas na terra, a boneca esclarece: “você não imagina como é interessante a língua que falamos aqui! As palavras da nossa língua servem para indicar várias coisas diferentes, de modo que saem os maiores embrulhos” (ME, p. 18). Destarte quando Emília ressalta ser a língua a desgraça dos homens, recebe do anjinho uma sugestão *sui generis*: a de cortar a língua. Realmente o pobre anjinho não tinha idéia nenhuma das coisas terrestres. A boneca ri-se e vê-se obrigada a esclarecer:

- Cortar a língua? Essa palavra língua quer dizer duas coisas: um órgão da boca, onde está localizado o paladar e também a fala dos homens. Há línguas do Rio Grande, que vêm em latas e servem para comermos e há as línguas da falação – a língua latina, a grega, a portuguesa. Estas não servem para comer – só para armar bate-boca ... (ME, p. 19 – 20)

Esclarecer ou confundir? A boneca cria um verdadeiro *nonsense* nas suas explicações:

- Cabo é uma perna só por onde a gente segura. Faca tem cabo. Garfo tem cabo. Bule tem cabo (e bico também). Até os países têm cabo, como aquele famoso Cabo da Boa Esperança que Vasco da Gama dobrou; ou aquele Cabo Roque, da Guerra de Canudos, um que morreu e viveu de novo. Os exércitos também têm cabos. Tudo tem cabo, até os telegramas. (...) Há os cabos de faca, de bule, de panela, como eu já disse, que são as pontas por onde a gente pega nesses objetos. Há os cabos da geografia, que são terras que se projetam mar adentro. Há os cabos do exército, que são soldados. Há os cabos submarinos, que são uns fios de cobses compridíssimos por meio dos quais os homens passam telegramas dum continente a outro por dentro dos mares. E há um tal “dar cabo” que é destruir qualquer pessoa. (ME, p. 18 - 19)

Ora Emília tem razão. Se o tal cabo pode ser de faca, de bule, de panela, da geografia, do exército, se há ainda a expressão “dar cabo” que significa destruir, realmente nenhuma lógica se constrói.

Nessa passagem, observa-se ainda o intratexto lobatiano quando, em um de seus trocadilhos com Rangel, Lobato comenta como seu filho Edgar, ainda pequeno e entusiasmado por pescaria, pega a rede de dormir para levá-la ao rio Paraíba: “Ele confunde rede de pesca com a rede em que o Guilherme dorme de dia, embalado no nhem-nhem do gancho” (Taubaté, 25.06.1919). Como conclui Emília, a palavra “Ora é isto, ora é aquilo” (*ME*, p. 18).

Na realidade o que Lobato faz é desmontar a correspondência entre palavra e coisas e constatar o malogro da razão: a percepção da incongruência entre conceito e objeto. Ou seja, o objeto muitas vezes se deixa pensar pelo conceito, mas nada tem a ver com ele diferenciando-se claramente de tudo o que pelo conceito pode ser pensado. O que nos leva a presenciar nas explicações feitas pela boneca ao anjinho a filosofia de Arthur Schopenhauer sobre o mundo como vontade e representação.

Schopenhauer considera ser o mundo a representação da vontade, que é infinita e não obedece às leis da razão, sendo a única coisa que não a respeita, pois nada fora da vontade e da representação é conhecido ou passível de ser pensado. Todas as manifestações do mundo são da ordem da representação, não existe objeto sem sujeito, enquanto a vontade é o que existe além da representação, é a coisa em si. Apesar da vontade se manifestar em toda a natureza e no universo, ela é irracional, mas pelo ponto de vista de saber a realidade. Como o mundo é representação da vontade, da minha vontade, as coisas e os entes não são nada mais do que minha representação. Isto é, a realidade é formada pelos, popularmente ditos, pré-conceitos, e estes não são reais, porque não é a coisa em si, não a coisa real, e sim uma representação de minha vontade.

Observemos como Emília, em seus diálogos com o anjinho, constrói com uma lógica implacável a correspondência entre palavras e coisas:

- Árvore – dizia – é uma pessoa que não fala; que vive sempre de pé no mesmo ponto; em vez de braços tem galhos; em vez de unhas tem folhas; que em vez de andar falando da vida alheia e se implicando com a gente (como os tais astrônomos), dão flores e frutas.

(...)

- Mas por que essas tais árvores nunca saem do mesmo lugar?

- Porque têm raízes – explicava Emília. Raiz é o nome das pernas tortas que elas enfiam pela terra adentro. Bem que querem andar, as pobres árvores, mas não conseguem. Só saem do lugarzinho em que nascem quando surge o machado.

(...)

- Machado é o mudador das árvores – muda a forma delas, fazendo que o tronco e as árvores fiquem curtinhos. Muda-lhes até o nome. Árvore machadada deixa de ser árvore. Passa a ser lenha. Le-nha. Repita.
- É algum deus esse machado tão poderoso assim?
- Emília ria-se, ria-se...
- Deus, nada, burrinho! É antes um diabo malvadíssimo, mas diabo sem chifres, sem cauda, sem braços, sem nada. Só tem corte e cabo... (ME, p. 16 – 17)

“Torneirinha de asneira”? Certamente que não. Na realidade, Emília possui um modo diferente de encarar as coisas. Como ela mesma enfatiza: “Não sei se é filosofia ou não. Só sei que é como sinto e penso e digo” (ME, p. 141). Afinal uma das características da definição perfeita, para Lobato, é a de não ser extensa, pois quando a definição se estende demais termina degenerando em noção ou tratado sobre a coisa e o meio prático de pô-la em prova é aplicá-la sobre a coisa definida, especialmente as maneiras imprevisíveis e filosóficas de se observar as coisas, às quais considera dotadas de humor.

Se a resposta da boneca às perguntas do anjinho fosse previsível, seria certamente uma resposta engenhosa, possivelmente irônica, mas nunca imprevisível, verdadeira, filosófica, ou seja, nunca dotada de humor. Afinal não é fácil entender as coisas da Terra e, se pararmos para pensar, uma grande confusão se forma em nossa cabeça. É sim um inexplicável paradoxo, de maneira que a boneca argumenta:

Eu penso que todas as calamidades do mundo vêm da língua. Se os homens não falassem, tudo correria muito bem, como entre os animais que não falam. As formigas e as abelhas, por exemplo. Esses bichinhos vivem na maior ordem possível, com suas comidinhas a hora e a tempo – e que comidinhas! (...) E qual o segredo da felicidade desses animaizinhos? Um só não falam. No dia em que derem de falar, adeus ordem, adeus paz, adeus mel! A língua é a desgraça dos homens na terra. (ME, p. 19)

Apesar de todos esses questionamentos sobre a complexidade língua, Lobato reputa à língua portuguesa uma atenção curiosa e indagadora e se deleita ao acompanhar a evolução de um vocábulo, tanto que busca travar conhecimento pessoal, direto, com todos os vocábulos, em demorada, pensada e meditada vocabulação dicionarística. Grande leitor dos dicionários, o ato de lê-los confessa ser uma aventura esplêndida. Em 1909, Lobato afirma que, nesse ano, já percorrera as primeiras 700 páginas do *Dicionário Caldas Aulete*

e que em breve chegará ao fim, pois o agrada o passeio. Contudo ressalva ser preciso, depois do enriquecimento vocabular, aprender a bem gastar o acumulado.

Pelo que temos observado, Emília sabe fazer bom uso do apreendido. Especialmente porque na concepção lobatiana existem dois meios de abordar um assunto: “o dos homens práticos, que vão às enciclopédias ver em que ponto os outros deixaram, e o dos homens ‘integralistas’, isto é, que se divertem em tentar tirar tudo de si, integralmente.”⁹⁹ Ou seja, pensando. É isso que Emília faz: pára, pensa, emenda pensamento com pensamento e expõe sua definição, convencendo a todos de seus pontos de vista.

Âmbitos da linguagem

A professora Emília utiliza-se da linguagem como expressão do diálogo que faz surgir campos de realidade, cria âmbitos e dá consciência às pessoas do seu valor como ser inteligente, criativo e livre. Em muitas de suas definições há uma admirável poeticidade, como no conceito de flor: “é um sonho colorido e cheiros, que com as raízes as plantas tiram do escuro da terra e abrem no ar” (*ME*, p. 49). Ou no caso das frutas do pomar: “Frutas são bolas que as árvores penduram nos ramos, para regalo dos passarinhos e das gentes” (*ME*, p. 23). Ao falar do mel: “O mel é uma perfeição que você nem sonha! Exatinho da cor de seus cabelos, mas sem cacho; em vez de cachos tem favos” (*ME*, p. 19). E até sobre o ardor das pimentas:

E as pimentas usam um ardor que queima a língua da gente.

- Então têm fogo dentro? Fogo é que queima.

Emília ria-se.

- Ah, Anjinho! Você vai custar a compreender os segredos da língua humana. Esse “queima” é outro caso. Queimar é uma arte que só o fogo faz, mas quando uma coisa arde na língua nós dizemos que queima. (*ME*, p. 23)

Mesmo quando precisa esconder o anjinho Flor-das-Alturas no oco da figueira para que este não venha a ser raptado pelas crianças inglesas, e escuta dele a declaração de que não quer ficar dentro da árvore, pois tem medo do escuro da figueira e porque lá tem

⁹⁹ LOBATO, Monteiro. Op. cit. p. 11.

ratos de asas, Emília não perde a espertuagem, pede para o anjinho ficar quietinho e explica ser melhor “rato sem *p* do que rato com *p*” (*ME*, p. 31). De forma engenhosa a boneca lida com as palavras e consegue dar ordem ao pensamento. Mas dar ordem não é mandar uma pessoa fazer uma coisa? pergunta o anjo “- É e não é. Às vezes é, outras vezes não é. Dar ordem pode ser mandar fazer uma coisa e também pode ser botar cada coisa no seu lugar” (*ME*, p. 24), responde Emília. E como a gente sabe quando é de um jeito ou de outro? questiona o anjo. Pelo sentido, conclui a boneca. E o que é sentido? Emília desanimou e saiu correndo, senão ficava louca.

Lobato, como nota Alice Mitika Koshiyama, “reconhecia no leitor a capacidade de apreender criativamente o que lia.”¹⁰⁰ De maneira que não só a boneca de pano e macela, mas todas as personagens lobatianas revelam essa capacidade de, através das invenções narrativas, representarem o mundo de acordo com a perspectiva do ouvinte. Como quando Flor-das-Alturas explica para Alice o modo de fazer de um dos quitutes de Tia Nastácia, os bolinhos, não de estrelas, mas de um pó branco chamado de farinha de trigo: “- Ela amassa esse pó com gema de ovo e gordura – continua o anjinho. Enrola os bolinhos entre as palmas brancas de suas mãos pretas e os põe em lata num buraco muito quente chamado forno. Passado algum tempo os bolinhos ficam no ponto – e é só comer” (*ME*, p. 53). Essa explicação poética da receita dos bolinhos faz Alice exclamar: “Que galanteza! (...) Que amor! Com que graça ele conta uma simples receita de bolinho!” (*ME*, p. 53).

Em *Reinações de Narizinho*, Lúcia ludicamente fala ao Príncipe Escamado sobre a vaca Mocha: uma respeitável senhora de pelos macios, pontudos chifres e tetas: suas torneirinhas de leite. Dona Aranha, com habilidade de costureira, revela seus segredos para Emília: de como consegue tecer, tecer, tecer e nunca acabar com a linha do carretel que existe dentro dela. Outro diálogo que permite uma multiplicidade de pontos de vistas é o ocorrido entre Tia Nastácia e Miss Sardine, uma sardinha participante da comitiva do Príncipe na visita ao sítio:

Miss Sardine fez grande camaradagem com Tia Nastácia. Logo que chegou foi se metendo pela cozinha adentro, a examinar tudo com uma curiosidade de mulher velha. E não parava com as perguntas.
- Que monstro esquisito é este? – perguntou mostrando o fogão.

¹⁰⁰ KOSHIYAMA, Alice Mitika. *Monteiro Lobato: intelectual, empresário, editor*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982. p. 100.

- Isso se chama fogão – respondeu a preta.
 - E essa coisa vermelha que ele tem dentro?
 - Isso se chama fogo.
 - E para que serve?
 - Serve para queimar o dedinho de quem bole com ele.
- E Tia Nastácia dava risadas gostosas, vendo a cara de admiração que Miss Sardine fazia (RN, p. 126).

Depois de examinar tudo na cozinha, a sardinha descobre uma frigideira e indaga sobre sua utilidade. Tia Nastácia se atrapalha com a pergunta, como contar a um peixe o que vem a ser uma frigideira. Contudo a negra pára, reflete e responde: “- é uma panela rasa onde se põe uma certa água grossa, chamada gordura, que chia e pula quando tem fogo embaixo” (RN, p. 127). Encantada com a definição, Miss Sardine resolve nadar nessa estranha água e termina como a maioria das sardinhas: frita. O primeiro sentimento da cozinheira é o de tristeza pelo o ocorrido, mas, após sentir o apetitoso cheiro de peixe frito, fica com água na boca, degusta um pedacinho, arregala os olhos e, ainda com lágrimas nos olhos, come a sardinha inteirinha.

Bakhtin, no estudo sobre o enfoque do personagem na obra de Dostoiévski, enfatiza que “*À consciência todo-absorvente da personagem o autor pode contrapor apenas um mundo objetivo – o mundo de outras consciências legitimamente iguais a ela.*”¹⁰¹ Segundo o estudioso, na obra de Dostoiévski, o “eu” que tem consciência e julga e o mundo enquanto seu objeto são representados no plural, não sendo reservado para o autor a consciência idealista e sim para todos os seus heróis, não apenas para uns mas para todos. Donde pensar implica interrogar e ouvir, em experimentar posicionamentos, combinando uns e desmascarando outros, e que até o assentimento conserva caráter dialógico: nunca leva à fusão das vozes e das verdades numa verdade impessoal una.

Nos diálogos citados da obra lobatiana e, especialmente, no da cozinheira com a sardinha, observa-se que ao lado da autoconsciência de uma personagem, no caso Miss Sardine, apenas coexiste no mesmo plano a consciência de outra personagem, Tia Nastácia. Ao lado do campo de visão desta, o campo de visão daquela, da concepção de mundo de uma só existe a da outra. De forma que o mundo exterior que rodeia a personagem e os costumes se insere no seu processo de autoconsciência, transferindo-se do campo de visão do autor para o campo de visão da personagem.

¹⁰¹ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. p. 42.

A pluralidade de voz é observada em toda a narrativa de *Memórias da Emília*, especialmente quando são postas em questão as proposições da boneca. A querela que se dá entre Emília e Tia Nastácia, quando a boneca se enfurece porque a negra não cumpre a promessa de cortar a asa do anjo Flor das Alturas e este acaba fugindo, é um exemplo da exposição do personagem como agente de sua própria idéia:

Emília foi e intimou a preta a cortar a asa do anjinho naquele mesmo dia.
 - Deus me livre! – respondeu tia Nastácia. Cortar a asa dum anjo do céu, como se fosse galinha?... Deus me livre de cometer semelhante sacrilégio. Os anjos são criaturas celestes.
 - Pois então eu mesma corto – gritou Emília. (...)
 Disse e correu ao quarto de Dona Benta em procura da tesoura. Estava a remexer na cesta de costura, quando um imenso berreiro se levantou no pomar. Emília correu à janela.
 - O anjinho voou! – gritava a criançada. Vai voando alto! Vai sumindo no céu!...
 (...)
 Ninguém descreve o desespero das crianças. (...) Só Emília não chorou. Apenas enfureceu-se com tia Nastácia.
 (...)
 Foi correndo à cozinha tomar satisfações.
 - Viu o que a senhora fez? Por causa da sua lerdeza, do seu medo, do tal “sacrilégio”, perdemos o nosso anjinho. Voou! Foi-se para sempre...
 Nastácia enxugou uma lágrima na ponta do avental.
 - Mas eu não tinha coragem de cortar a asinha dele, Emília. Tive medo. Deus podia me castigar...
 - Castigar, nada! – berrou Emília. Todas as aves são de Deus e no entanto prendemos canários e sabiás nas gaiolas e comemos pombos assados sem que Deus se importe. Pensa que Ele fica o tempo todo prestando atenção nas aves do quintal do céu? Tem mais que fazer, boba. (...) Burrona! Negra beijuda! (...)
 Tia Nastácia rompeu em choro alto – tão alto que Dona Benta veio ver o que era.
 Emília explicou:
 - Esta burrona teve medo de cortar a ponta da asa do anjinho. (...) Hoje mesmo insisti. E ela, com esse beirão todo: “Não tenho coragem... É sacrilégio...” Sacrilégio é esse nariz chato.
 - Emília! – repreendeu Dona Benta. Respeite os mais velhos! Não abuse.
 - Bolas! – gritou Emília retirando-se e batendo a porta. (ME, p. 102 – 104)

O campo de visão da boneca e o da negra aparece nitidamente. Cada uma defende seu ponto de vista, a seu modo: Emília, com insolência; Tia Nastácia, com humildade. Cabe lembrar o fato de a imagem da idéia ser inseparável de seu portador. Em Emília, a ousadia, a altivez, sem compromisso com nada, nem com ninguém, apenas consigo mesma. Em Tia Nastácia, a tradição, a cultura popular, a ingenuidade e a credence.

Lobato representa a idéia do outro, um mundo de consciências, mantendo simultaneamente a distância, sem afirmá-la ou fundi-la. De modo que mesmo quando outra personagem, no caso Dona Benta, intervém na discussão, não é para apoiar uma ou outra personagem, mas somente para dar um fim à contenda.

Para Bakhtin, todo ato comunicativo é permeado por um processo dialógico. Ideologias, visões de mundo, atitude persuasiva, acusativa ou resignada, etc., são componentes do texto que se estruturam em discursos. Porém os sujeitos que produzem esses discursos não se tornam o centro de seus próprios discursos, pois dão destaques a vozes sociais. No texto lobatiano, essas vozes, como a fala preconceituosa de Emília ou a crédula de Tia Nastácia, não se tratam apenas de opiniões pessoais, são também as crenças, os discursos legitimados pela própria sociedade.

Apesar de utilizar um narrador em terceira pessoa, Lobato dá voz às personagens como narradoras, ou como ouvintes ao comentarem as histórias contadas. Mas é principalmente no diálogo, na troca de informações entre interlocutores que desejam expressar suas idéias, que se faz presente a voz de cada uma das personagens: a da boneca Emília, do sabugo Visconde, das crianças Pedrinho e Narizinho, da avó Benta, da negra Nastácia, dos animais como o burro Conselheiro, o porco Rabicó, a vaca Mocha. Até as personagens inanimadas: a porteira, a pitangueira, a jabuticabeira recebem enfoque na obra lobatiana, especialmente nas memórias da boneca:

A porteira só sabe fazer uma coisa: abrir-se e fechar-se. Para abrir-se espera que as pessoas animadas a ajudem. Abre-se, a pessoa animada passa e ela fecha-se por si mesma, com o peso, fazendo *nhem, nhem*. Boa pessoa. Dali não vem mal ao mundo.

A pitangueira, essa é importante. Está enorme. Bate em altura todas as árvores do pomar, exceto a figueira do oco, e tem casca sem nenhum musgo, lisa. Cada ano se enche de pitangas, das bem doces, divididas em gomos. Não gomos como os de laranja, separados uns dos outros; os gomos das pitangas são apenas para enfeite, grudadinhos. É outra excelente pessoa, donde também não vem mal ao mundo.

Considero todas as árvores do pomar como excelentes criaturas. Não falam, não saem do seu lugarzinho, não se intrometem na vida alheia, só tratam de preparar as flores e as frutas de todos os anos. Cada qual fabrica uma qualidade de frutas – e é o que mais admiro, visto que a terra do pomar é a mesma para todas. Apesar disso, uma faz laranjas-de-umbigo, outras fazem laranjas-tangerinas, ou limas, e há até as que fazem os tais limões azedíssimos (...) A que eu acho mais interessante é a jabuticabeira. Enorme e com uma copada bem redondinha em cima. As folhas, muito juntas, não deixam atravessar o menor raio de sol. Quando chega certo mês, os seus galhos cobrem-se de botõezinhos brancos, que vão

engrossando e se abrem em pequenas flores. Depois as flores secam e caem e ficam umas bolotinhas verdes do tamanho de grão de chumbo. Esse chumbinho vai crescendo até ficar do tamanho duma noz (...) Cada árvore dá a sua fruta; mas sombra, todas dão da mesma qualidade. Que coisa gostosa uma sombra! (ME, p. 143 - 144)

Segundo Lopez Quintás¹⁰², há no ser humano uma capacidade de interagir e de fundar relações, capacidade que se expressa, sobretudo na linguagem. O estudioso define a pessoa como uma relacionalidade dialógica que utiliza a linguagem como expressão do diálogo, do amor que conhece, e faz surgir campos de realidade, cria âmbitos, levando as pessoas envolvidas nesse diálogo a tomar consciência do seu valor como seres inteligentes, criativos, livres. Esse estilo relacional de pensar e ensinar de Emília foi bastante vivido por Lobato que, através de invenções narrativas, preferindo instruir e educar intelectualmente a edificar moralmente, ensina-nos a desmistificar valores, a quebrar imagens consagradas, pois ser leitor é ter um caminho absolutamente infinito de descobertas e de compreensão do mundo.

Imersão de personagens

Constatamos ser Emília uma professora inovadora. Contudo, por mais que a boneca explicasse as coisas da terra para o anjinho, este cada vez as entendia menos. Enquanto isso Dona Benta e tia Nastácia tratavam da asinha do anjo. Emília é quem não estava gostando do tratamento, pois se Flor das Alturas sarasse certamente iria embora. Narizinho e Pedrinho também tinham queixas, porém da boneca que monopolizava o anjinho com suas filosofias.

Nesse ínterim, a história do anjinho começa a correr o mundo e as crianças ficaram interessadas em ir ao Sítio do Picapau Amarelo para conhecê-lo. Como a capacidade do sítio era insuficiente para comportar todas de uma vez só, foi feito um sorteio e o primeiro país que pôde enviar suas crianças foi a Inglaterra. De forma que o rei do Império Britânico mandou preparar um grande navio e nele embarcou sob as ordens do

¹⁰² Cf. PERISSE, Gabriel. *Filosofia, ética e literatura: uma proposta pedagógica*. São Paulo: Manole, 2004. p. 27.

Almirante Brown a criançada inglesa, entre elas Alice, Peter Pan e, camuflados, Capitão Gancho e Popeye.

Ocorre, aqui, o que Horácio Dídimo chama de processo textual em função das personagens, ou seja, personagens dos textos de outros autores são tomadas por empréstimo, pois o autor do texto, não sendo o criador da personagem, a utiliza fazendo-a conviver com as suas. Dídimo, aproximando-se dos conceitos e da terminologia sobre textualidade de Gérard Genette, teoriza os processos textuais em função das personagens, utilizando-os na medida em que criam ou recriam personagens:

Em *Memórias da Emília*, Monteiro Lobato recria, como personagens intertextuais, Alice, de Lewis Carrol, Peter Pan e o Capião Gancho, de James M. Barrie, originários da literatura infantil inglesa; e como personagem intercontextual, o marinheiro Popeye, de Elzie Segar, proveniente do contexto das histórias em quadrinhos e dos desenhos animados.¹⁰³

Dídimo, no seu ensaio ficcional ou na sua ficção ensaística sobre o mundo lobatiano, denomina Alice e Peter Pan de personagens intertextuais, posto serem tomados por empréstimo de textos de outros autores, Lewis Carrol e James Mathew Barrie, respectivamente. De forma que o autor das *Memórias da Emília*, apesar de não ser o criador das personagens Alice e Peter Pan, utiliza-as em um convívio com as suas personagens. É essa convivência tecida nos textos lobatianos que passaremos agora a observar.

Pedrinho e Narizinho ao saberem da chegada das crianças ficaram apreensivos com a hipótese de que a criançada pudesse raptar o anjinho. Foi quando Emília surgiu com suas famosas idéias: esconder Flor das Alturas e disfarçar o Visconde em anjo. Mas não é fácil enganar uma criança e “apesar das belas explicações as crianças inglesas continuavam de nariz torcido. Não conseguiam engolir aquele anjo tão feio” (*ME*, p. 43). Tanto que armaram a maior algazarra e a coisa terminaria em desastre se um menino não surgisse:

- Parem! Nem mais uma palavra! Quem vai agir agora sou eu.
- Peter Pan!... – exclamou Pedrinho – reconhecendo o famoso menino que jamais quis crescer.

¹⁰³ DÍDIMO, Horácio. Op. cit. p. 182.

- Sim, sou Peter Pan, e já sei de tudo. Esse anjo é falso – é o tal Visconde disfarçado em anjo. O anjinho verdadeiro está escondido em qualquer parte.

- E se for assim? – gritou Pedrinho assustado.

- Se for assim – tornou Peter Pan – ou vocês nos mostram o anjinho verdadeiro, ou nós damos uma busca em regra neste sítio até o descobrirmos.

Pedrinho encheu-se de coragem e disse com voz firme:

- Nós estamos em nossa casa e saberemos defendê-la contra tudo e contra todos. Medo não temos – de nada! Quem manda aqui no sítio sou eu (...)

Peter Pan caiu em si. Além disso, não queria brigar; queria apenas ver o anjinho verdadeiro; de modo que perdeu a empáfia e disse conciliatoriamente:

- Reconheço que está em sua casa, Pedrinho, mas você há de admitir que é uma verdadeira judiação nos receberem desse modo. (ME, p. 43 – 44)

Dona Benta contara para o pessoal do sítio a história de Peter Pan e Wendy e, ao narrar a vitória de Peter Pan contra Capitão Gancho, que acaba sendo engolido por um crocodilo, Pedrinho é quem mais se exalta com o acontecimento: “- Bravo! – exclamou Pedrinho. Eu sabia que ia suceder isso. Menino protegido pelas fadas acaba sempre vencendo...” (PP, p. 250). Pedrinho desde que ouvira a história do menino que não queria crescer não tirava Peter Pan da cabeça e quando em *Reinações de Narizinho* apareceu o Peninha, Pedrinho ficou na dúvida se aquele era ou não Peter Pan disfarçado.

Contudo o encontro entre os dois meninos, além de uma proposta de identificação, aparenta ser também de superação. Essa superação se inicia quando Pedrinho reconhece o Capitão Gancho, personagem morta por Peter Pan na batalha no navio dos corsários e “ressuscitada” por Lobato nas *Memórias da Emília*. E prossegue quando Pedrinho reconhece o marinheiro Popeye, personagem intercontextual, até então desconhecido de Peter Pan. Somente se estabilizando quando, por artes da Emília que descobre o segredo da força de Popeye: o espinafre, e articula um plano para que este seja derrotado, os dois meninos se unem e vencem o terrível marinheiro. Destarte, os dois meninos se equiparam tornando-se heróis da criançada que os aplaudem: “- Viva Pedrinho! Viva Peter Pan!” (ME, p. 93). E, antes de seu retorno à Terra do Nunca, Peter Pan saúda Pedrinho revelando ser este também um grande herói.

Em relação à Alice, o processo de identificação se inicia com rivalidade, porém não com Narizinho, outra menina, mas com Emília. A rivalidade entre as duas se dá por causa do anjinho, ambas querem monopolizá-lo, e Alice, desde que chegara ao sítio, não considerara o local digno de uma criaturinha celeste: “Uma casa velha, estas árvores tortas

por aqui, aquele leitão lá longe espiando – então isto lá é moradia digna dum anjinho caído do céu? (...) Se o levássemos para Londres, haveríamos de dar-lhe um palácio de cristal cheio de nuvens de ouro – ouro fofo bem macio” (ME, p. 46). Emília rebate os argumentos de Alice, além de intrometer-se constantemente na conversa da menina com o anjinho, para enaltecer os aspectos relacionados ao sítio e aos seus habitantes. Por fim, a boneca consegue que Alice mude de opinião e considere o sítio mais interessante que o Kensington Garden, de Londres. Como Peter Pan, Alice, antes de sua partida para o País das Maravilhas, revela sua admiração pela menina do narizinho arrebitado e pela boneca de pano ao gritar: “- Hurra! Hurra! Narizinho e Emília!” (ME, p. 105).

Outro processo textual em relação às personagens é observando quando Emília resolve contar “o que houve e o que devia haver” em suas memórias e narra sua estada em Hollywood. Lá, Emília, juntamente com Flor das Alturas e Visconde, visita Shirley Temple, personagem extratextual, isto é, uma pessoa transformada em personagem: “seres humanos reais, históricos ou contemporâneos do autor, que preexistem ao texto, mas entram na narrativa ou no poema, conservando nome e personalidade.”¹⁰⁴ Estes ensaiam um enredo para apresentarem à Paramount, fazendo surgir metapersonagens, ou seja, personagens de personagens.

No episódio “A história da Emília”, de *Reinações de Narizinho*, a boneca cria personagens metatextuais como o rei, o príncipe, a fada, e em suas memórias recria personagens de Cervantes quando, segundo Dídimo, idealiza e dirige a representação de uma cena de *Dom Quixote de la Mancha*, em que Dom Quixote (Visconde), montado em Rocinante (Shirley) e seguido de Sancho Pança (Anjinho), investe contra o Moinho de vento (Emília).

Dom Quixote, Sancho Pança, O Moinho e Rocinante, intertextualizados por Lobato, são metapersonagens de seus personagens textuais, Visconde, Anjinho (Flor-das-Alturas) e Emília, e de seu personagem extratextual Shirley Temple, ainda que Rocinante e o Moinho originalmente não sejam personagens, mas actantes não-personagens. Rocinante não passa de um cavalo, sem nenhum indício de personificação. Já o Moinho-de-Vento, visto por Dom Quixote como um terrível gigante, eleva-se à condição de personagem imaginário. No ensaio da fitinha para a Paramount Dom Quixote/Visconde, Sancho Pança/Anjinho, Rocinante/Shirley e Moinho/ Emília são personagens ao mesmo tempo intertextuais e metatextuais.¹⁰⁵

¹⁰⁴ DÍDIMO, Horácio. Op. cit p. 182.

¹⁰⁵ Id., ibidem. p. 185.

A imersão de personagens de outros textos para o texto ou o sítio lobatiano é um processo recorrente. Em *Reinações de Narizinho*, além da presença do Pequeno Polegar, que surge no Reino das Águas Claras após fugir do livro onde mora, personagens de outros textos e contextos visitam o Sítio do Picapau Amarelo, primeiramente convidadas por Narizinho para conhecerem o sítio, em seguida a convite de Emília, para assistirem o circo de cavalinhos, ou como diz a boneca: “circo de escavalinho”, em homenagem ao Senhor Pedro Malasarte Escavalinho da Silva, para quem não conhece: o menino Pedrinho.

Em *O picapau amarelo*, personagens das mais variadas origens como Medusa e Netuno, da mitologia grega, Dom Quixote, Rocinante e Sancho Pança, da literatura espanhola, além das que possuíam passe livre pelo sítio como Pequeno Polegar, Alice, as princesas dos contos de fadas, entre outros, terminam adquirindo terras vizinhas ao sítio e para lá se mudam: “Mas não vinham a passeio, não; vinham com armas e bagagens, com os castelos e palácios, para uma fixação definitiva. (...) Eles sempre sonharam uma coisa assim. Nunca puderam habitar sossegados numa terra que fosse unicamente deles. Uns moravam em livros, outros na cabeça das crianças.”¹⁰⁶

O trânsito entre personagens torna-se tão comum no sítio de Dona Benta que a boa senhora expressa com naturalidade esse fato: “Se o sol aparecer ali na porteira e disser: ‘Boa tarde, Dona Benta!’ – eu o recebo como se fosse o compadre Teodorico. – ‘Entre, Senhor Sol. A casa é sua’” (*ME*, p. 57). E mais adiante ressalta que “A única pessoa que ainda não apareceu por aqui foi um rei de verdade. Reis de fábula e dos países maravilhosos, desses que usam corinha de ouro, temo-los tido aos montes” (*ME*, p. 58). Algumas vezes esse trânsito de personagens é somente mencionado: Clemenceau, estadista francês; o *Duce* da Itália, Mussolini; o *Fuehrer* da Alemanha, Hitler; o Imperador do Japão, Hiroito; o *Négus* da Etiópia, Hailê Selassiê; Jorge V, rei da Inglaterra e seu sucessor Eduardo VII; Marco Aurélio, imperador romano e filósofo estóico; Roosevelt, presidente dos Estados Unidos e ainda Pôncio Pilatos e Jesus Cristo.

Temos ainda personagens que passaram a morar definitivamente no Sítio do Picapau Amarelo, como Conselheiro, o burro falante, personagem da fábula *Os animais e a peste*, de La Fontaine, que em *Reinações de Narizinho* escapa das garras do Tigre e vai viver suas aventuras com a turma do sítio. E, apesar de Emília ressaltar o fato de o burro

¹⁰⁶ LOBATO, Monteiro. *O picapau amarelo. Obras completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965. p. 76.

estar velho por ser do tempo de La Fontaine, Dona Benta o considera um filósofo puro, cujos comentários são dignos de serem escritos e publicados. Outra personagem foi Quindim, um rinoceronte que Lobato incorporou de uma divertida narrativa a respeito da fuga de um animal dessa espécie de um circo na cidade de São Paulo.

Afirmando ser o Sítio do Picapau Amarelo um “microcosmo”, Laura Sandroni¹⁰⁷ considera a presença dessas personagens no sítio uma forma de intertextualidade que permite a reinvenção ou reinterpretação das histórias de cada uma das personagens, como também o questionamento e a revisão de suas posições originais levando-as algumas vezes a novas propostas.

Também Marisa Lajolo¹⁰⁸ pondera a alteração sofrida pelas personagens infantis tradicionais e européias no ambiente do sítio, dando ênfase ao fato de essas personagens, quando “coladas” no novo espaço, não surgirem para modificá-lo e sim para serem por ele modificadas. Em outro estudo, Lajolo ressalta que o mundo da literatura infantil tradicional, da cultura canônica e do cinema renovam-se, sobretudo, ao contracenarem com Emília, dentro ou fora do Sítio do Picapau Amarelo.¹⁰⁹

Como prodigioso tecelão, Lobato transforma pessoas reais em personagens e, inspirado em personagens já existentes, cria novas personagens, produzindo o intercâmbio entre mundo do texto, as personagens dos contos de fadas, das fábulas, dos quadrinhos, do cinema; e mundo dos leitores, as personagens lobatianas, tornando o sítio um ambiente intertextual. A habilidade das mãos que bordam essas personagens faz com que muitas vezes bordado e tecido se confundam em uma única textura induzindo-nos a conceber Alice, Peter Pan ou mesmo Dom Quixote como personagens fiadas por Monteiro Lobato. Assim, apoiamo-nos em Dídimo e concluímos ser a memória de narrativas e personagens da literatura infantil universal e de outros sistemas semióticos os fios bordados no tecido ficcional lobatiano.

¹⁰⁷ SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as renações renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

¹⁰⁸ LAJOLO, Marisa. “A modernidade em Monteiro Lobato”. In: ZILBERMAN, Regina. (org.) *Atualidade de Monteiro Lobato*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

¹⁰⁹ Cf. LAJOLO, Marisa. “Emília, boneca atrevida”. In: MOTA, Lourenço Dantas. ABDALA JÚNIOR. Benjamin. (orgs.). *Personae: grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: Senac, 2001. p. 128.

Tradução: uma forma de expressão

Traduzir não é uma empresa fácil, chega muitas vezes a ser temerária. Certa vez Lobato, ao ressaltar o fato de o trabalho do tradutor ser muitas vezes maior que o do autor ao criar o original, afirma: “Traduzir é a maior das tragédias mentais, porque é anular-se um homem da maneira mais absoluta, subordinar sua mentalidade à dum estranho, penetrar um autor como um gás penetra poros, compreendê-lo nas mais microscópicas minúcias, decifrá-lo no que é indecifrável.”¹¹⁰ Porém pode-se dizer que Lobato, como du Bellay¹¹¹, orgulhava-se de ter inventado palavra por palavra, tudo o que traduziu, pois dos prazeres mentais que mais o seduzia eram as “excursões minuciosas por um autor.”¹¹²

Uma tradução, segundo Jorge Luis Borges, propõe problema tão consubstancial com as letras e seu modesto mistério em virtude de “um esquecimento estimulado pela vaidade, o temor de confessar processos mentais que advínhamos perigosamente comuns, a tentativa de manter intacta e central uma reserva incalculável de sombra velam tais escrituras diretas.”¹¹³ Por outro lado Borges, ao comentar algumas traduções da *Odisséia* e enfatizar o fato de que todas ou nenhuma é fiel a Homero, contempla ser o destino da tradução o de ilustrar a discussão estética.

No conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, Borges apresenta um escritor que busca ser fidedigno ao texto traduzido: “empreendeu uma tarefa complexíssima e de antemão fútil. Dedicou seus escrúpulos e vigílias a repetir num idioma alheio um livro preexistente. Multiplicou os rascunhos; corrigiu tenazmente e rasgou milhares de páginas manuscritas.”¹¹⁴ Pierre Menard pretende escrever o *Quixote* exatamente como o escrevera Miguel de Cervantes Saavedra. E embora o texto de Menard seja palavra por palavra idêntico ao de Cervantes, esse texto somente consegue reproduzir as palavras de Cervantes, como uma espécie de palimpsesto que deixa transluzir o contexto histórico e social, as

¹¹⁰ LOBATO, Monteiro. “Euclides, um gênio americano”. In: _____. Na antevéspera. *Obras completas*. São Paulo: Brasiliense, 1948. p. 253.

¹¹¹ DU BELLAY. apud. SCHNEIDER, Michel. Op. cit. p. 44.

¹¹² LOBATO, Monteiro. Apud. NUNES, Cassiano. (org.) *Monteiro Lobato vivo*. Rio de Janeiro: MPM Propaganda, 1986. p. 55.

¹¹³ BORGES, Jorge Luis. apud. ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1986. p. 25.

¹¹⁴ _____. Op. cit. p. 62 – 63.

circunstâncias, intenções e motivações de Menard. O *Quixote* de Menard adquire, portanto, vida própria e enriquece, mediante uma nova técnica, a arte fixa e rudimentar da leitura, como escreve ao narrador borgiano:

“Pensar, analisar, inventar” (escreveu-me também) “não são atos anômalos, são a normal respiração da inteligência. Glorificar o ocasional cumprimento dessa função, entesourar antigos e alheios pensamentos, recordar com incrédulo estupor o que o *doctor universalis* pensou, é confessar nossa languidez ou nossa barbárie. Todo homem deve ser capaz de todas as idéias e suponho que no futuro será.”¹¹⁵

A tradução de um texto passa por um processo de leitura e de interpretação, de modo que esta será mediada pela visão de seu leitor. Traduzir não pode ser meramente o transporte, ou a transferência, de significados estáveis de uma língua para outra, pois o próprio significado de uma palavra, de um texto, na língua de origem, somente será determinado provisoriamente através de uma leitura. Como a leitura, a tradução não é uma atividade que preserva os significados originais de um autor, em princípio porque nenhum texto é absolutamente original, mas principalmente porque toda tradução é uma construção de significados e, de certa forma, uma criação.

Destarte Lobato se dá o direito de modificar textos, com a liberdade de melhorar o original onde entendesse, pois concebe que a tradução literal, a de absoluta fidelidade à forma literária em que o autor expressa seu pensamento, trai e mata a obra traduzida. Mas o desejo lobatiano não é de traduções infames, ou como ele diz: galegas. Tanto que desabafa: “Isso de traduções é uma eterna lastima. Alguns de meus contos aparecidos em revistas de Buenos Aires são de irritar. (...) Tenho diante de mim a tradução do *The Vicar of Wakefield*, que é uma obra prima da literatura inglesa; pois o raio do labrego transformou-a em ‘bota’ – com s” (São Paulo, 30.07.1924).

Em *D. Quixote das crianças*, cabe a Dona Benta chamar a atenção dos ouvintes/leitores para a diferença entre traduções e adaptações: “- É uma lástima – disse Dona Benta – eu estar contando só a parte aventureira da história do cavaleiro da Mancha. Um dia, quando vocês crescerem e tiverem a inteligência mais aberta pela cultura,

¹¹⁵ BORGES, Jorge Luis. Op. cit. p. 63.

havemos de ler a obra inteira nesta tradução dos dois viscondes (...).”¹¹⁶ A tradução referida no texto é a dos viscondes de Castilho e de Azevedo que, apesar de considerada como um dos clássicos da literatura, recebe alguns senões por parte da competente leitora: “ – É que ela está escrita em português que já não é bem o nosso agora. Hoje usamos a língua mais simplificada possível, como a de Machado de Assis” (*DQ*, p. 212).

Por conviver entre traduções e adaptações é que Emília prontamente acata a sugestão de Visconde para que sua narrativa memorialística principie de modo semelhante a *As aventuras de Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe. Importa lembrar que esse livro, além de ter sido traduzido por Lobato, foi também o seu predileto. Ora, uma assertiva lobatiana é a de que a vida de Robinson poderia ser um espelho para seu leitor. Seria esta a idéia: a vida de Emília um espelho para o leitor? Especialmente por ser a metáfora do espelho freqüente na literatura. Em *Alice no país do espelho*, de Lewis Carroll, o espelho é representado de forma fantástica, como representação de um mundo paralelo ao real, com o qual o ser se identifica, chegando a confundir-se com ele. Porém como nosso objetivo aqui não é trabalhar as metáforas lobatianas¹¹⁷, partimos da assertiva de que Emília passa a ditar suas reminiscências como Crusoe, cujas memórias começam assim:

Meu nome é Robinson Crusoe. Nasci na velha cidade de Iorque, onde há um rio muito longo cheio de navios que entram e saem (...).
Eu queria ser marinheiro. Nenhuma vida me parecia melhor que a vida do marinheiro, sempre navegando, sempre vendo terras novas, sempre lidando com tempestades e monstros marinhos.
Meu pai não concordava com isso. Queria que eu tivesse um ofício qualquer, na cidade, idéia que eu não podia suportar. Trabalhar o dia inteiro em oficinas alheias cheias de pó era coisa que não ia comigo.¹¹⁸

Assertiva? Realmente não podemos afirmar, pois essa foi a forma traduzida e adaptada por Lobato para os pequenos ouvintes. Na realidade, *Aventuras de Robinson Crusoe* é um romance cuja versão original foi, segundo Nelly Novaes Coelho, elaborada por um pensamento lógico essencialmente orientado pela intenção de realismo documental:

¹¹⁶ LOBATO, Monteiro. D. Quixote das crianças. *Obras completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965. p. 212. As citações referentes a essa obra foram utilizadas dessa edição, assim as próximas notas serão indicadas pelas iniciais *DQ* seguidas do número das páginas correspondentes.

¹¹⁷ Para um estudo mais aprofundado das metáforas lobatianas, proposto aqui, ver VIEIRA, Adriana Silene, “O livro e a leitura nos textos de Lobato”. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira et al. *Lendo e escrevendo Lobato*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 48 – 54.

¹¹⁸ DEFOE, Daniel. Robinson Crusoe. Tradução e adaptação Monteiro Lobato. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965. p. 1. A grafia de Crusoe foi mantida sem acentuação nas citações, de acordo com a edição utilizada.

“Nasci na cidade de York em 1632, em uma família abastada, de origem estrangeira (...). Meu pai destinava-me à carreira de advogado, mas eu sonhava com viagens por mar, e essa inclinação natural parecia uma fatalidade que me empurrava para a vida miserável que eu haveria de levar.”¹¹⁹

É aqui, portanto, que se desvela o projeto lobatiano: o de “vestir à nacional” (Fazenda, 08.09.1916) a nossa literatura, especialmente a literatura infantil. E, além de criar uma obra infantil brasileira, também traduzir e adaptar histórias estrangeiras para o nosso leitor. A pergunta: “Que é que nossas crianças podem ler?” rondava o universo lobatiano, principalmente por considerar as adaptações das obras estrangeiras existentes no Brasil pouco convidativas para as crianças, ou como o próprio Lobato afirma: espinhentas e impenetráveis.

Assim, na lembrança das leituras da infância como *O menino verde*, *João Felpudo*, Lobato confidencia:

Pobres das crianças daquele tempo! Nada tinham para ler. Ando com idéias de entrar por esse caminho: livros para crianças. De escrever para marmanjos já me enjoiei. Bichos sem graça. Mas para as crianças, um livro é todo um mundo. Lembro-me de como vivi dentro do *Robinson Crusoe* do Laemmert. Ainda acabo fazendo livros onde as nossas crianças possam morar. Não ler e jogar fora; sim morar, como morei no *Robinson* e n’*Os filhos do Capitão Grant*. (Rio de Janeiro, 07.05.1926)

Então, após o sucesso de *Narizinho*, Lobato lança *O saci*, que recupera a personagem apresentada aos adultos no inquérito de 1917. Em seguida, por considerar que em matéria de fábulas as traduções eram de difícil compreensão, resolve tomar de La Fontaine o enredo e, como ele mesmo afirma: “vesti-lo à minha moda, ao sabor do meu capricho, crente como sou de que o capricho é o melhor dos figurinos. A mim me parecem boas e bem ajustadas ao fim – mas a coruja sempre acha lindo os filhotes” (São Paulo, 13.04.1919). E lança *Fábulas*, que, além dos clássicos de Esopo e La Fontaine, reúnem e resgatam figuras do folclore brasileiro como a Iara e o Boitatá.

A atenção curiosa com que seus filhos ouvem as histórias contadas por sua esposa Purezinha desperta em Lobato uma fonte inspiradora. A figura de uma mulher narrando história parece ter sido o *leitmotiv* lobatiano, pois transformou a personagem

¹¹⁹ DEFOE, Daniel. apud. COELHO, Nelly Novais. Op. cit. p. 119 – 120.

Dona Benta em contadora de histórias. Esse perfil de Dona Benta é delineado no capítulo “O irmão do Pinóquio”, quando Narizinho e Pedrinho ressaltam o fato de vovó Benta, de tanto contar histórias, haver esgotado seu estoque. Dona Benta reconhece a necessidade de novas leituras e escreve a um livreiro pedindo novidades literárias. Recebe então o *Pinóquio*, de Carlo Collodi: a história de um boneco de pau que fala pelos cotovelos e quando mente seu nariz cresce. As crianças ficaram empolgadas e pediram: “- Leia da sua moda, vovó!” (RN, p. 194). Aqui Lobato reforça sua teoria da leitura que interessa e diverte o leitor e, principalmente, da literatura adaptada, ou melhor, traduzida para a vida, para o modo de ser brasileiro.

Mais uma reinação de Lobato, pois, como tecelão habilidoso, exime-se, a princípio, da responsabilidade de tradutor e põe nos lábios de Dona Benta o texto do escritor inglês J. M. Barrie, *Peter Pan - o menino que não queria crescer*. A avó, durante toda a narrativa, faz interrupções para contextualizar os ouvintes:

- *Nursey* (pronuncia-se nârseri) quer dizer em inglês, quarto de crianças. Aqui no Brasil, quarto de criança é um quarto como outro qualquer e por isso não tem o nome especial. Mas na Inglaterra é diferente. São uma beleza os quartos das crianças lá, com pinturas engraçadas rodeando as paredes, todos cheios de móveis especiais, e de quanto brinquedo existe (PP, p. 152).

Depois põe a história do cavaleiro andante, o engenhoso fidalgo de La Mancha. E tudo por reinação de Emília que, por gostar de remexer nos livros de Dona Benta para descobrir novidades, vê nas prateleiras mais altas da estante dois volumes enormes e pesados de *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra. Uma obra, como revela Dona Benta, “escrita em alto estilo, rico de todas as perfeições e sutilezas de forma, razão pela qual se tornou clássica. Mas como vocês não têm a necessária cultura para compreender as belezas da forma literária, em vez de ler vou contar a história com palavras minhas” (DQ, p. 12). Todos concordam e Emília aproveita para enfatizar a forma como a leitura deve ser feita: “Nós, que não somos viscondes nem viscondessas, queremos estilo clara de ovo, bem transparentinho, que não dê trabalho para ser entendido” (DQ, p. 12). As palavras da boneca revelam o desejo de uma leitura com mais leveza, em linguagem mais singela, ou seja, histórias compreensíveis e interessantes para o leitor, como diz Lobato: em linguagem “desliteraturizada” (São Paulo, 17.06.1921).

Inúmeras cartas de Lobato atestam sua luta por retirar do texto tudo o que tem sotaque acadêmico, especialmente no texto infantil: “o que é beleza literária para nós é maçada e incompreensibilidade para o cérebro ainda não envenenado das crianças.” (São Paulo, 19.12.1945) A proposta lobatiana é a de romper com a rigidez gramatical, com o “falar difícil”, com o “excesso de literatura”, com as “literatices” que adiam as mensagens. Para comprovar sua assertiva, nosso autor compara a arte da pintura com a literária:

(...) o segredo da aquarela: não empastar as cores, não sobrepor tintas, pois só assim alcançamos o que nesse gênero há de mais belo: a transparência. No estilo literário dá-se a mesma coisa: o empastamento mata a transparência, tal qual nas aquarelas. Se eu digo “céu azul”, estou certo, porque sobrepus tintas e obtive transparência. Mas se venho com aqueles “lindos” empastamentos literários que nos ensinaram (“céu azul turquesa”- “a cerúlea abobada celeste”), estou fazendo literatura; e sobre a coisa linda que é a palavra ‘azul’ sobreponho um tom empastante “turquesa” que no espírito do leitor irá sugerir a esposa dum Abud qualquer, ou “cerúleo”, (que nos sugere cera), positivamente borro o azul do céu – em vez do céu lindo que quis descrever me sai uma “literatura”. (São Paulo, 01.02.1943)

Ao trazer a história de Peter Pan e Dom Quixote para a narrativa deslitteraturizada de Dona Benta, o que Lobato realmente faz é redefinir o texto original. Apesar de alguns autores considerarem que traduzir um texto literário é descaracterizá-lo, é destruí-lo, para Lobato, no entanto, traduzir, significa dizer a mesma coisa que o autor diz, mas dentro da sua língua, de sua forma literária de tradutor, e somente assim estará realmente traduzindo a idéia, o pensamento do autor, pois quem procura traduzir a forma do autor não faz tradução, faz transliteração e termina tornando-se inteligível. Especialmente porque não se pode deixar de lado o fato de que em toda tradução se faz presente as variações de interpretação, as mudanças de sentido trazidas pelo tempo, pelo contexto.

Tanto que Lobato, mesmo considerando *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, uma obra intraduzível, porque fora de seu contexto se descaracterizaria, nos conta tê-la traduzido por artes de Narizinho que, por não saber inglês, fez questão de vê-la em português. No relembrar de Emília esse fato é posto em destaque quando tia Nastácia se surpreende com a inglesinha falando a nossa língua. A boneca explica: “Alice já foi traduzida em português” (*ME*, p. 88). Assim, nas *Memórias da Emília*, além da presença de Alice, conseguimos catar carrapichos do país das maravilhas e do espelho.

Com a notícia da chegada dos ingleses, gera-se no sítio um clima de apreensão, especialmente nas crianças, que tinham medo do anjinho ser raptado. Então Emília surge com suas famosas idéias: fantasiar o Visconde de anjo e esconder Flor das Alturas no oco da figueira. Porém o anjinho, com medo do escuro, declara: "Aqui há ratos de asas" (*ME*, p. 31). Essa mesma designação para morcegos foi dada por Alice quando, ao correr atrás do coelho, cai em um buraco e, na queda, para matar o tempo, pensa na sua gatinha Diná: "Minha cara Diná, eu só queria ver você aqui neste buraco para caçar uns morcegos. Sim, porque eu estou caindo no ar e no ar não há rato, há morcegos, que são ratos de asas."¹²⁰

Também nessa descida Alice vê muitos armários e estantes. "Num desses armários havia um pote com letreiro. Alice leu: "Laranjada". Destampou o pote, já lambendo os lábios e com água na boca. Vazio! De raiva, ia jogá-lo no fundo do buraco; mas lembrou-se que poderia cair na cabeça de alguém e botou-o de novo no lugar."¹²¹ A tradução do texto de Carroll por Maria Luiza X. de A. Borges traz essa mesma passagem, no entanto constata-se não haver na fala da menina Alice o desejo de saborear a fruta, ou melhor, ou melhor, a fala nesse trecho não pertence a Alice e sim ao narrador:

Ao passar, [Alice] tirou um pote de uma das prateleiras; o rótulo dizia: "GELEIA DE LARANJA", mas para seu grande desapontamento estava vazio: como não queria soltar o pote por medo de matar alguém, deu um jeito de metê-lo num dos guardalouças por que passou na queda.¹²²

Mas Alice tem seu desejo realizado quando de sua visita ao anjinho no Sítio do Picapau Amarelo: "Que coisa gostosa – murmurou Alice – chupar laranja-lima ao lado de um anjinho do céu que conta as coisas de lá!" (*ME*, p. 54-55). A apologia lobatiana à laranja, além de ser expressa em vários contos lobatianos, é ratificada no rememorar da boneca: "Ao verem aquilo [laranja] as outras crianças também ficaram com água na boca. Foi uma correria. (...) O avançado foi tamanho que não ficou no pomar uma só laranja para remédio. (...) Um tapete amarelo de cascas recobriu o chão" (*ME*, p. 54). Ou ainda quando o Almirante Brown toma o pomar do sítio forrado de casca de laranja por um imenso

¹²⁰ CARROLL, Lewis. Alice no país das maravilhas. Tradução e adaptação de Monteiro Lobato. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965. p. 6.

¹²¹ Id., *ibidem*. p. 4 – 5.

¹²² _____. *As aventuras de Alice no país das Maravilhas*. Edição Comentada. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 12

tapete amarelo. Aqui, se faz bem presente a voz de Lobato que, em uma das páginas de um velho diário da mocidade, põe as laranjas em lugar de destaque:

É a mais generosa dádiva com que nos enriqueceu Pomona. Se o país ainda o não percebeu, culpa não cabe à deusa nem à fruta. Já o norte-americano a levou daqui para constituir na Califórnia o paraíso da laranja. Nós...
Nenhuma fruta vai melhor com nosso irregularissimo fâcies meteorológico. (...)
Como pela adaptação vence a “erva”, pela paciência vence a formiga, explodindo a cada tosa em rebentos novos; e pela tenacidade vence a broca (...) Em virtude de tão preciosas qualidades tornou-se a nossa grande fruta nacional.¹²³

O confronto entre o texto de Lobato com traduções do texto de Miguel de Cervantes, James Barrie e Lewis Carrol, revela diferenças marcantes, não significando, portanto, que uma tradução é mais fiel ao texto a que se refere que a outra. E sim a existência de transferência do foco interpretativo do texto para o tradutor. Como afirma Rosemary Arrojo, ao redefinir a fidelidade da tradução: “a tradução seria teórica e praticamente impossível se esperássemos dela uma transferência de significados estáveis”¹²⁴, pois o possível é, como sugere Jacques Derrida, “uma transformação: uma transformação de uma língua em outra, de um texto em outro.”¹²⁵ Em que o processo de tradução se traduz como um processo de recriação.

Observa-se ainda como, através da alteração, da adaptação, ou melhor, da interpretação construída por Lobato, os fatos relatados nas histórias inglesas tornam-se mais interessantes para o leitor brasileiro. Lobato não só se propõe a traduzir a linguagem, mas a construir aproximações, quando apresenta fatos culturais, tornando a história mais bem assimilada pelo leitor brasileiro. Afinal, como relembra Emília: “cheguei até a corrigir muitos erros de Alice” (*ME*, p. 118).

De forma que o trabalho lobatiano no texto não faz parte apenas de um projeto de tradução, adaptação, leitura, mas de apropriação declarada, ou seja, não teremos somente Pierre Menard, autor do *Quixote*, mas Monteiro Lobato autor do *Quixote*, *Alice*, *Peter Pan*, *Robinson Crusoe*, *Pinóquio*, e de tantas outras obras traduzidas por Lobato.

¹²³ LOBATO, Monteiro. Op. cit. p 120-121.

¹²⁴ ARROJO, Rosemary. Op. cit. p. 42.

¹²⁵ DERRIDA, Jacques. apud. ARROJO, Rosemary. Op. cit. p. 42.

Esperteza do texto

Prosseguiremos colhendo outros exemplos que fazem sorrir o leitor atento, feliz da sua perspicácia que lhe permite catar tantos carrapichos em uma tessitura tão bem cosida.

Quando a Marquesa de Rabicó resolve revisar o texto memorialístico, encontra Visconde narrando a tentativa de seqüestro do anjinho por artes do Capitão Gancho e Popeye, e as artimanhas da boneca para salvá-lo. Emília revisa a escrita e diz: “Minhas Memórias vão a galope. Quero provar ao mundo que faço de tudo – que sei brincar, que sei aritmética, que sei escrever memórias...” (ME, p. 96-97). O sabugo ironiza o fato de a boneca afirmar que sabe escrever memórias. Esta, sem nenhum constrangimento, responde: “Olhe Visconde, eu estou no mundo dos homens há pouco tempo, mas já aprendi a viver. Aprendi o grande segredo da vida dos homens na terra: a esperteza! Ser esperto é tudo. O mundo é dos espertos. Se eu tivesse um filhinho, dava-lhe um só conselho: ‘Seja esperto, meu filho!’” (ME, p. 97).

Ora, *o bom-bocado não é para quem faz, é para quem come*.¹²⁶ A moral da fábula “O macaco e o gato” serve bem para ilustrar o fato de Visconde jamais ter o gosto de comer o bom-bocado, pois sempre a boneca aparece e o logra. Emília, ao representar o poder da astúcia, da esperteza e da aptidão que, segundo André Luiz Vieira de Campo, “garantiam, para Lobato a sobrevivência diante das leis biológicas que regem a humanidade”¹²⁷, ressalta uma visão darwiniana do mundo, desvelando não só a voz de Darwin, mas também a voz do próprio Lobato, pois propaga a cultura da esperteza: uma característica do brasileiro.

O processo lobatiano é o de “anotar as boas frases, as de ouro lindo, não para roubá-las do dono, mas para pegar o jeito de também tê-las assim, próprias” (Caçapava, 16.01.1915). Tanto que a expressão “O mundo é dos espertos” foi novamente pronunciada por Emília, no livro *O poço do Visconde*, enquanto obrigava o sabugo a carregar sua canastra e planejava empregar a juros o dinheiro que ganharia com a exploração de petróleo. Também em 1941, Lobato, durante sua estada na Casa de Detenção, de São

¹²⁶ LOBATO, Monteiro. “O macaco e o gato” In: _____. *Fábulas*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 33.

¹²⁷ CAMPO, André Luiz Vieira de. *A república do picapau amarelo: uma leitura de Monteiro Lobato*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p. 141.

Paulo, em carta ao escritor Benjamin Garay, que representava a literatura brasileira na Argentina na década de 20, escreve sobre o valor da liberdade, da esperteza e rememora uma fala da boneca: “Como estava certa a Emília, quando, nas suas Memórias, disse: ‘Se eu tivesse um filhinho, só lhe daria um conselho: ‘Seja esperto, meu filho’.”¹²⁸

Visconde, sabedor da inutilidade de lutar contra os espertos, toma a pena e com toda resignação continua a escrever as memórias da Marquesa de Rabicó. Passa então a narrar a fuga do anjinho. O sabugo de milho relê o capítulo escrito, ri-se e pensa: “Sou um danadinho para escrever! Mas por muito que escreva, jamais conquistarei fama de escritor. Emília não deixa. Aquela diaba assina tudo quanto produzo...” (ME, 107).

Nesse ínterim, Emília surge, pergunta pelo andamento das memórias, examina os textos, dá sua aprovação e sugere ao biógrafo a história de Peninha: personagem de várias histórias lobatianas, que se caracteriza como Peter Pan por se tornar invisível e cantar *cocoricocó*, no entanto Peninha usa uma pena visível na cabeça, criando margens para a dúvida: ele é ou não Peter Pan. Lobato nos conta que o caso da peninha surgiu assim:

Um sujeito propôs a outro, esta adivinhação: “Qual é o bicho que tem quatro pernas, come ratos, mia, passeia pelos telhados e tem uma peninha na ponta da cauda?”

Está claro que ninguém adivinhou.

- “Pois é o gato”, explicou ele.

- “Gato com peninha na cauda?”

- “Sim. A peninha está aí só para atrapalhar.”¹²⁹

Como diz Lobato, a peninha serve apenas para confundir. Mas essa confusão não é desfeita, nem mesmo em *Memórias da Emília*, pois o recado de Pedrinho para Peter Pan: “*Amigo Peter: faça o favor de responder se o Peninha é ou não você. Há muito tempo andamos aqui na dúvida. Mas não minta. Responda a sério. Seu amigo Pedrinha*” (ME, p. 108), tem Rabicó por mensageiro. E como foi escrito às pressas, num papel que embrulhara sanduíches de presunto, o cheiro daquele papel engordurado perturbou a cabeça de Rabicó que comeu o recado antes mesmo de entregá-lo. A eterna gulodice de Rabicó fez com que se perdesse a oportunidade de saber se Peninha era ou não Peter Pan.

¹²⁸ NUNES, Cassiano. Op. cit. p. 237.

¹²⁹ LOBATO, Monteiro. “O nosso dualismo”. In: _____. Op. cit. p. 110.

Inverter, atrapalhar, ou melhor, descristalizar valores e regras universalmente aceitos é o desejo lobatiano. Contudo, no recordar quem se encontra atordoado com a molecagem, a extravagância da boneca é Visconde que, com os dedos cansados de tanto escrever e magoado com o jeito de ser de Emília, resolve desabafar e traça o retrato da Marquesa de Rabicó. Quando esta retorna, Visconde tenta despistá-la, mas Emília descobre a narrativa e mesmo considerando-a verídica, impacienta-se com as artimanhas do sabugo e toma para si a escrita memorialística. Decide então contar sua “estada” em Hollywood, narrando não o que houve, mas o que devia haver. Verifica-se aqui uma retomada à *Poética*¹³⁰, de Aristóteles, que diz não ser ofício do poeta narrar o que realmente acontece, e sim o de representar o que poderia acontecer, posto que um argumento impossível, mas convincente é melhor do que um possível que não convença.

No entanto a boneca descobre que escrever cansa e resolve, novamente, passar a pena para as mãos do Visconde. Este que não perde oportunidade de questionar os posicionamentos de Emília, pergunta: “Como poderei escrever uma história que não sei?” (*ME*, p. 132). E que tem isso, bobo? – responde a boneca. E enfatiza: “Quem tem miolo não se aperta” (*ME*, p. 132). Ora, observando o enigma que a arte em si mesma é, constatamos ser possível ver coisas na obra de arte que nunca veríamos no mundo real, como também podemos imaginar coisas do mundo real na obra de arte. De forma que Emília está certíssima nos aspectos narrados.

Canastrinha: uma caixa de surpresas

Em *Reinações de Narizinho*, Lobato utiliza-se da Dona Aranha, personagem que tece e costura o vestido maravilhoso do casamento de Narizinho com o Príncipe Escamado, para tratar da questão intertextual e enfatiza a perfeição de seu trabalho: “[Dona Aranha] Cerzia tão bem que não havia quem fosse capaz de perceber o cerzido” (*RN*, p. 131). A tecelagem é uma prática que prima pela perfeição do entrelaçamento dos fios, urdindo-os de tal forma que a costura passe despercebida. Com o famoso aracnídeo, Lobato aprendera a não fazer fuxico (remendo malfeito), mas a coser peça por peça o

¹³⁰ ARISTÓTELES. In: BRUNA, Jaime. (org.) *A poética clássica - Aristóteles, Horácio, Longino*. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

tecido que molda seu texto e, principalmente, as personagens de forma a não deixar entrever as emendas.

Sabemos que as personagens fazem parte de um mundo feito de palavras, que seu espaço de existência é o texto. Contudo, apesar de conscientes de que a personagem é um ser de papel, uma pergunta passou a nortear nosso estudo: de onde o autor tira suas personagens? Mauriac revela que o autor tira a personagem de si (seja da sua zona má, da sua zona boa) como realização de virtualidades, que não são projeção de traços, mas sempre modificação. Proust elabora suas personagens com fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância de uns sobre outros, resultando uma personalidade nova. E Lobato? Lobato procura não desvendar seus enredos e, ao falar como suas personagens surgiram, declara que elas foram nascendo ao sabor do acaso e sem intenções.

Atribui-se a essa resposta mais uma reinação lobatiana. Lobato reina, faz travessuras, diverte-se e mente. Mas mente principalmente por saber ser o autor incapaz de determinar a proporção exata de cada elemento que compõe uma personagem. Assim, numa tentativa de elucidar essa questão, vasculhamos a vida, ou melhor, os escritos lobatianos e encontramos sua canastrinha, tal qual a da boneca Emília, repleta de badulaques, coisas de pouco valor que uma pessoa guarda. Coisas de pouco valor? Na realidade tesouros que desvelam o trabalho criador lobatiano, em que memória, observação e imaginação se entrelaçam.

Em uma de suas cartas, Lobato comenta como surgiu o conto “A colcha de retalhos”: a história de uma avó que cosia para sua neta uma colcha de retalhos em que cada retalho simbolizava um acontecimento na vida da menina.¹³¹ E recorda seu ingresso, aos onze anos, em um colégio interno. Tendo que se afastar pela primeira vez da família, o menino José Bento leva, em sua canastra, uma colcha de retalhos feita por sua mãe: cada retalho contém a lembrança de um acontecimento, de uma pessoa. E assim, de associação em associação o menino ia até que o sono viesse.

A lembrança dessa colcha nunca lhe saiu da memória, ressalta Lobato ao dizer que cresceu, imbecilizou-se, empanturrou-se de literatura e idéias alheias – Spencer, Nietzsche, e transformou-se nessa coisa sórdida que é um adulto. Mas em certos momentos

¹³¹ Cf. LOBATO, Monteiro. “A colcha de retalhos”. In: _____. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 45 – 53.

surgia a recordação da colcha do colégio, entre cujos retalhos havia um cor-de-rosa apagado pelas muitas lavagens, que lhe ficou nítido na memória.

Como sua mãe e a personagem do conto, Lobato utiliza-se de retalhos não só cor-de-rosa, mas de todas as cores que relembram seu mundo, suas leituras, para construir suas personagens. Retalhos da vida, das pessoas com quem conviveu, dos livros lidos, são notados nas personagens do Sítio do Picapau Amarelo. Segundo Lobato, “A Menina do Narizinho Arrebitado” foi um grão de pólen que lhe caiu um dia em algum óvulo cerebral. Esse pólen surge quando em uma partida de xadrez com Toledo Malta, autor de *Madame Pommery*, este conta a história do peixinho que desaprendera a nadar e morrera afogado. É interessante observar, como aponta Maria Cristina Soares de Gouvêa, que “Lobato constrói a narrativa a partir de uma singela historinha de um peixe que desaprendeu a nadar. Ele não conta a história, mas ela serve de suporte para a construção de um texto que pretende falar à imaginação infantil.”¹³²

Lobato afirma que todas as personagens da sua literatura infantil saíram de Narizinho, e que “vieram muito naturalmente, como vagões atrás de uma locomotiva.”¹³³ Ora, a naturalidade com que Lobato tece suas personagens deve-se às lembranças de sua infância, repletas de cenas da roça. Afinal de contas o ambiente da literatura infantil lobatiana é um sítio, com um ribeirão passando pelos fundos do pomar, onde mora uma avó, Benta, com sua netinha, Narizinho, e uma negra de estimação, Nastácia, e que, nas férias, recebe a visita de um neto, Pedrinho, que mora na cidade. Uma boneca de pano e um sabugo de milho, confeccionados pela negra, são os “brinquedos” das crianças. Além da boneca e do sabugo, elas se divertem com os animais: Rabicó, um porquinho; Mocha, uma vaca; Conselheiro, um burro falante; Quindim, um rinoceronte; e os animais do Reino das Águas Claras: o Príncipe, um peixinho; Dr. Caramujo, um caramujo; Miss Sardine, uma sardinha; Dona Aranha, a famosa costureira, entre outros.

O nome “narizinho arrebitado” nasceu, segundo Lobato, da necessidade de dar um traço característico, pitoresco à sua personagem Lúcia. Contudo, o nariz sempre fez parte das filosofias lobatianas, em uma delas, ao falar sobre o estilo diz: “Estilo é como nariz na cara: cada qual o tem como deus o fez e não há dois iguais. A miragem está nisto: a gente procura, por efeito de mil influências, aperfeiçoar o estilo – aperfeiçoar o nariz”

¹³² GOUVÊA, Maria Cristina Soares de. “A literatura infantil e o pó de pirlimpimpim”. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira et al. Op. cit. p. 19 – 20.

¹³³ LOBATO, Monteiro. Op. cit. p. 195. Entrevista com Silveira Peixoto da *Gazeta-Magazine*.

(Caçapava, 16.01.1915). O que seria um “narizinho arrebitado” senão um nariz aperfeiçoado, ou melhor, com estilo. Seria então a literatura estilizada, a lira que Lobato buscava aperfeiçoar: a lira eólia do senso estético, para saber sentir, saber ver e principalmente saber dizer.

Continuamos vasculhando a canastra de Lobato e descobrimos pedaços, fios que costuraram a personagem Pedrinho, o Pedro Malasarte Escavalinho da Silva. Em 1915, Lobato passa a colecionar as travessuras de uma figura do folclore nordestino, Pedro Malasarte, peralta imaginário, apontador de estripulias que sempre se desembaraça com uma lição de moral. Característico do fazedor de *malas artes*. Em 1916, ao falar de suas inquietações em relação à literatura infantil, Lobato revela sua pretensão de abordar o tema do Malasarte. Muitas das características de Malasarte lembram *O pequeno polegar*, de Grimm, em que pratica atitudes condenáveis, cujo saldo resulta num caráter idealista e justiceiro. Pedrinho também faz renações, apenas o estilo do menino tende mais para o de Peter Pan. Fato esse comprovado por Emília em suas memórias:

E Pedrinho? Um excelente rapaz. Muito sério, de muita confiança, menino de palavra. Também temos brigado bastante, e havemos de brigar ainda; mas que ele é um menino que vale a pena, isso é. E bem valente. Só que ficou um pouco prosa demais depois da surra que deu no Popeye, esquecido de que se não fosse eu, com a minha idéia da couve, quem levava a surra era ele, e das grandes. Mas eu perdôo essas coisinhas. Peter Pan também era gabola e vaidoso – e Wendy lhe perdoava o defeito. (ME, p. 146)

As impressões da boneca sobre Pedrinho trazem muito das características do menino que não queria crescer. E essa característica de não querer crescer é ressaltada por Pedrinho no capítulo de *Reinações de Narizinho* intitulado “A voz”. Pedrinho, que ouvira de Dona Benta a história de Peter Pan, também não queria crescer, mas estava crescendo e aborrecia-se bastante quando as pessoas notavam seu crescimento: “- Que maçada! – murmurou de si para si. – Tenho de crescer, ficar do tamanho do Tio Antônio, com aquele mesmo bigode, feito um bicho cabeludo, embaixo do nariz e, quem sabe, aquela verruga barbada no queixo. Se houvesse um meio de ficar menino sempre” (RN, p. 248). Podemos ainda conceber o fato de Lobato, ao construir Pedrinho, ter se inspirado em Mark Twain que compôs a personagem Tom Sawyer utilizando-se da combinação de vários modelos de meninos que conheceu. Destarte, desvela-se na criação de Pedrinho que Lobato se utilizou de panos de diversas épocas e qualidades: estopa, algodão, linho.

E como nasceu Dona Benta? Deixemos o próprio Lobato responder:

- Eu andava no Colégio Paulista, em Taubaté. Nos colégios os “maiores” nunca dão confiança aos “menores”, e estes, por isso e outras razões, acham que aqueles são mesmo “importantes” – e vivem com os olhos neles. Ora, havia lá um rapaz chamado Pedro de Castro. Era um dos “maiores”, e tinha a seu favor a particularidade de ser de Macaé ou Pati do Alferes. Num colégio, o fato de um sujeito ser de uma terra que os outros não conhecem é bastante para dar-lhe um prestígio extraordinário. Eu era dos “menores”...

- Ele não dava confiança...

- Eu vivia a olhá-lo como quem vê um tipo importantíssimo. Esse Pedro de Castro costumava falar em sua avó, de nome Benta. Achei curioso o nome e mais tarde, quando precisei batizar a vovó de Narizinho, foi a avó de Pedro de Castro quem me forneceu o nome...¹³⁴

Mais uma vez Lobato esconde seus badulaques, pois o nome “Benta”, além de ter sido o nome da avó de um colega de colégio, é o feminino do prenome do pai de Lobato, e também do seu nome: José Bento. O sobrenome da avó de Narizinho, Encerrabodes, foi retirado de um *Almanaque de Lembranças* em que Lobato encontrou uma respeitável matrona chamada D. Maria Encerrabodes. A imagem da boa avó contando histórias para os netinhos surgiu, como dissemos anteriormente, de Purezinha lendo para seus filhos. Lobato relembra ainda de nhá Gertrudes, uma velhinha que morava num rancho à beira da estrada e que vivia falando do neto, que era, para ela, o maior homem do mundo. Esse neto, chamado Jeca, que era um colosso aos olhos da avó, trouxe uma imagem decepcionante para Lobato, pois, no lugar de ser um homem forte, saudável, como sugerido pela avó, era feio, magro, barrigudo, desconfiado, enfim, sem jeito de gente. A imagem do menino foi fonte de inspiração para a personagem Jeca Tatu, mas nhá Gertrudes ficou como a pintura de uma avó ideal. Para Edgar Cavalheiro, é em Dona Benta que Lobato revive a avó Anacleto com toda paciência e carinhos infinitos para com os netos. De forma que é com retalhos de Purezinha, avó Anacleto, nhá Gerturdes, avó Benta, Maria Encerrabodes que foi tecida a personagem Dona Benta Encerrabodes de Oliveira, a rainha-filósofa que realiza a República de Platão no Sítio do Picapau Amarelo.¹³⁵

Tia Nastácia foi costurada com os retalhos de Anastácia, ama de seu filho Edgar. Uma preta alta, boa, hábil quituteira, porém resmungona. Apesar de aparentemente

¹³⁴ LOBATO, Monteiro. Op. cit. p. 196. Entrevista com Silveira Peixoto da *Gazeta-Magazine*.

¹³⁵ Id., ibidem. p. 309. Cf. Entrevista de Mário da Silva Brito para o *Jornal de S. Paulo*.

ser a composição dessa personagem tão fácil de ser desvelada, Tia Nastácia é uma das personagens mais questionados da literatura lobatiana. Especialmente pela forma como a boneca a trata: “negra beijuda”, “preta velha”, “negra velha”, sendo objeto de críticas ao escritor em que alguns chegaram a considerá-lo racista. Contudo, Tia Nastácia representa o lado ingênuo e crédulo do povo, tanto que Emília, em suas memórias, trata de desfazer essas acusações:

Tia Nastácia, essa é a ignorância em pessoa. Isto é... ignorante, propriamente, não. Ciência e mais coisas dos livros, isso ela ignora completamente. Mas nas coisas práticas da vida é uma verdadeira sábia. Para um tempero de lombo, um franco assado, um bolinho, para curar um cortadura, para remendar meu pé quando a macela está fugindo, para lavar e passar roupa – para as mil coisas de todos os dias, é uma danada! Eu vivo brigando com ela e tenho-lhe dito muitos desaforos – mas não é de coração. Lá por dentro gosto ainda mais dela do que dos seus afamados bolinhos. Só não compreendo por que Deus faz uma criatura ta boa e prestimosa nascer preta como carvão. É verdade que as jabuticabas, as amoras, os maracujás também são pretos. Isso me leva a crê que a tal cor preta é uma coisa que só desmerece as pessoas aqui neste mundo. Lá em cima não há essas diferenças de cor. Se houvesse, como havia de ser preta a jabuticaba, que para mim é a rainha das frutas? (ME, p. 145)

Para André Luiz Vieira de Campos, Tia Nastácia “representa a presença da cultura e saberes populares, um saber mágico, empírico, fruto do conhecimento da vida pelo seu exercício real.”¹³⁶ E traz consigo as lendas, as histórias, as crenças, a cozinha maravilhosa, os remédios caseiros, as ervas medicinais. Além de ser a personagem que exerce uma espécie de cumplicidade com as crianças. Afinal a boneca Emília, o sabugo Visconde e o boneco de pau João Faz-de-Conta foram construídos pelas mãos da negra e sua presença é tão importante no sítio lobatiano que as personagens se aventuraram em uma viagem à Antiga Grécia para resgatá-la do Minotauro, que a aprisionara no labirinto, em Creta.

A Marquesa de Rabicó constrói nas suas memórias comentários a respeito das personagens do sítio, exceto o Visconde de Sabugosa. Em relação a este, temos a opinião de Edgar Cavalheiro que diz ser o Visconde a personagem menos apreciada por Lobato, que nele se vinga das pessoas pedantes, complicadas e pernósticas. Temos também a visão do próprio Lobato: “Já o Visconde de Sabugosa é um *raté*. Tentou várias evoluções e

¹³⁶ CAMPOS, André Luiz Vieira de. Op. cit. p. 139.

sempre “regrediu” ao que substancialmente é: um sábio. Um sábio é coisa cômoda, espécie de microfone: não tem, não precisa ter personalidade muito bem definida” (São Paulo, 01.02.1943).

Mas o sabugo de milho é muito mais que um *raté*. É a lembrança dos tempos de criança, quando o menino José Bento brincava com sabugos de milho transformando-os em bonecas, ao colocar vestidos, ou em cavalos ou porquinhos, ao pôr pernas de palitos. Tanto que o sabugo é construído pela primeira vez pelo menino Pedrinho no episódio do pedido de casamento da Emília, em *Reinações de Narizinho*: “[Pedrinho] Arranjou um bom sabugo, ainda com umas palhinhas no pescoço que fingiam muito bem de barba, botou-lhe braços e pernas, fez cara com nariz, boca, olhos e tudo – e não esqueceu de marcar-lhe a testa com um sinal de coroa de rei” (RN, p. 81).

Mesmo tipificado como um sábio, Visconde é uma personagem em constante processo de transformação, sempre se refazendo como personagem inacabada. No episódio “O circo de escavalinhos”, de *Reinações de Narizinho*, o sabugo passa por uma operação cirúrgica em que é retirado o excesso de ciência e é recheado de narrativas humorísticas, para se tornar o palhaço do circo. Mas a tentativa de transformação do sabugo não dá resultado. Visconde continua científico, e desaparece nos últimos capítulos do livro, após ter caído no mar e ser depenado pelos peixes, quando o Pássaro Rocca, no célebre passeio da turma do Sítio pelo País das Fábulas, o ergueu nos ares junto com o Burro Falante. Apesar de restar quase nada do sabugo de milho, Emília o recolhe, guarda o tronco na sua canastrinha, com a idéia de pedir a Tia Nastácia para refazê-lo. Idéia essa que é ratificada pela boneca na despedida de Pedrinho:

Antes, porém, que chegasse à porteira, Emília gritou-lhe que parasse.
 - Você esqueceu de despedir-se do Visconde, Pedrinho! Ele também é gente...
 O menino sofreu as rédeas.
 - Que idéia! Pois o Visconde não morreu, Emília?
 - Morreu mas não acabou ainda! – replicou a boneca, correndo na direção dele com o resto do Visconde na mão. – Despeça-se deste toco, que é bem capaz de virar gente outra vez.
 Pedrinho riu-se e, para não descontentar a boneca, tomou-lhe das mãos o toco de sabugo e fingiu que lhe dava um beijo (RN, p. 303).

As idéias de Emília não falham e Visconde reaparece em *Viagem ao céu*. No paiol, Tia Nastácia debulha uma espiga de milho e constrói um novo boneco, porém como

o sabugo era vermelho saiu um Visconde diferente do primeiro que era de sabugo de milho branco. Então, por sugestão de Narizinho, Visconde foi transformado no Doutor Livingstone: um explorador africano. O sabugo ficou muito bem arrumado, com duas compridas pernas, dois belos braços, vestido de fraque de xadrez e usando chapéu de cortiça com fitinha pendurada, mas com um grave defeito: sério demais, mais ainda que o próprio Visconde. Não ria, não brincava – sempre pensando, pensando. Assim, para a vida do sítio voltar ao normal e acabar com os suspiros de saudade, o sabugo de milho passou a ser as duas coisas: Visconde e Doutor Livingstone, e ora era tratado de um jeito, ora de outro.

Em *D. Quixote das crianças*, Visconde é achatado pelo livro de Cervantes, derramando toda sua ciência, que é recolhida e guardada em um vidro por Emília, afinal poderia servir para alguma coisa. Desta vez Tia Nastácia arranja um novo sabugo de milho, mas aproveita a cabeça, os braços e as pernas do sabugo antigo. Reformado, Visconde permanece estático, só ganhando vida quando a boneca pinga algumas gotinhas do conteúdo do vidro: “Maravilhoso efeito! A criatura arregalou os olhos, começou a mexer os braços, as pernas, e por fim murmurou: ‘A matéria atrai a matéria na razão direta das massas e na razão inversa do quadrado da distância’” (*DQ*, p. 73). Estava novamente científico o Visconde.

Mas Emília sabe que criaturas de sabugo são consertáveis, tanto que na narrativa do que devia haver nas suas memórias, Visconde sofre modificações impostas pela boneca. Emília o transforma em D. Quixote: vestido com uma tampa de lata na cabeça – o elmo de Mambrino; com a lata de uns vagõezinhos – a couraça; com outra tampa de lata – o escudo; e com um cabo de vassoura – a lança. E sem nenhuma ciência, pois havia enjoado e vomitado-a toda, o sabugo torna-se apenas um saco de pancadas, ou melhor, um sabugo bolorento, como afirma a boneca nas suas memórias fantásticas.

Importa observar que o grande motivo de várias transformações por que passa Visconde deve-se ao fato de o sabugo de milho ser ciência pura divorciada da arte. Para Lobato, Ciência e Arte nasceram para viver juntas. Arte é harmonia e Ciência é verdade, de forma que quando uma se desassocia da outra, a verdade fica desarmônica e a harmonia, falsa. Como o próprio Lobato afirma: “Todos os esforços que o visconde fez para mudar de personalidade falharam – e hoje resigno-me a vê-lo como começou: um “sabinho” que sabe tudo” (São Paulo, 01.02.1943). Apesar dessa declaração, nas histórias lobatianas,

Visconde é considerado, além de sábio, um nobre: valente, leal, corajoso, fiel, generoso, suas desavenças só existem com Emília, que usa e abusa do sabugo.

Mesmo agindo assim, a Marquesa de Rabicó não deixa os outros tripudiarem dele. Em suas memórias, quando Peter Pan chama Visconde de “macaco de sabugo”, a boneca retruca: “- Macaco de sabugo dobre a língua! – gritou Emília. – O Visconde é um verdadeiro sábio, estimadíssimo de todos daqui, até de Dona Benta. Retire o macaco!” (ME, p. 45). Afinal, como nota Dídimo, o sabugo e a boneca são irmãos saídos das mãos de Tia Nastácia, de maneira que “Visconde como personagem é tão importante como a Emília. O Sabuguinho Científico é o ‘sábio’ e A Marquesa de Rabicó a ‘filósofa’.”¹³⁷ Realmente, o sabugo de milho é um sábio, mas quem manda nele é a boneca de pano e macela.

E por falar em boneca de pano? Como deslindar o emaranhado de fios e cores que constrói o tecido de Emília? Ora, somente Emília tem cacife para falar de si. Afinal como uma bonequinha de pano e macela, com olhos de retrós, com o pé menor que o das princesas (seu número de calçado é três), pode ser capaz de incendiar a imaginação de seus leitores e, ao mesmo tempo, infernizar “a vida de quem quer estudá-la, embaralhando de propósito os fios que poderiam tecer sua história”¹³⁸? Não existe, portanto, desenhista capaz de traçar os contornos da boneca. Como diz Lobato: se a Emília soubesse desenhar...¹³⁹

Ao iniciar o ditado de suas memórias, Emília diz: “E nasci numa saia velha de tia Nastácia. E nasci vazia. Só depois de nascida é que ela me encheu de pétalas numa cheirosa flor cor de ouro que dá nos campos e serve para estufar travesseiros.” (ME, p. 10) Visconde, enfatizando a escrita em linguagem deslitteraturizada, pede para que a boneca “diga logo que é macela que todos entendem” (ME, p. 10). Aderindo ao estilo lobatiano, Emília refaz seu texto: “fui enchida de macela que todos entendem e fiquei no mundo feito uma boba, de olhos parados como qualquer boneca. E feia” (ME, p. 10). Naturalmente a boneca de pano assume sua feiúra: “feia que nem uma bruxa” (ME, p. 10). Também Lobato, que a apresentara em *A menina do narizinho arrebitado* como a Excelentíssima Senhora Dona Emília, destaca sua feiúra: “uma boneca de pano, fabricada pela preta e

¹³⁷ DÍDIMO, Horácio. Op. cit. p. 190.

¹³⁸ LAJOLO, Marisa. Op. cit. p. 119.

¹³⁹ LOBATO, Monteiro. In: NUNES, Cassiano. Op. cit. p. 95

muito feiosa, a pobre, com seus olhos de retrós preto e as sobrancelhas tão lá em cima que é ver uma cara de bruxa.”¹⁴⁰

Mesmo confeccionada com retalhos e recheada de macela, Emília foi melhorando. Era muda, hoje fala, declara-se filosófica, emite seus próprios conceitos e critérios a respeito das coisas e encarna a própria ambigüidade de Lobato, especialmente quando afirma ter coração e um lindo coração, apenas que não se impressiona com coisas à toa. Como enfatiza Visconde: Emília é “uma independenciazinha de pano – independente até no tratar as pessoas pelo nome que quer e não pelo nome que as pessoas têm” (*ME*, 115).

A idéia de liberdade sempre esteve presente em Lobato e na sua literatura, como ele mesmo afirma: tudo o que produziu, contos ou sonhos infantis, não se subordina a norma nenhuma. Tanto que em resposta à pergunta de Celestino Silveira sobre qual sua atitude caso fosse eleito para um cargo de mando Lobato afirma que restauraria todas as liberdades e aproveita para agradecer a denominação de “libertário” dada por Tristão de Ataíde: “Fui ao dicionário ver o que era isso. Encontrei: ‘Amigo da liberdade em todos os sentidos’. Emília mandou um abraço ao homem que me classificou tão bem.”¹⁴¹

Literatura, na concepção lobatiana, é uma forma de expressar o pensamento livremente, sem nenhum dogma, nenhuma autoridade constringente, porque o oxigênio do pensamento é a liberdade. O intelectual pertence a uma classe de inadaptados aos regimes de restrição de liberdade de pensamento, pois o interesse do público reside em conhecer as idéias do autor. Donde a resposta à pergunta: “Onde está o escritor nesse livro?” deve ser “está nele inteirinho!”

Para Lobato, as criaturas que nascem com asas, “libérrimas e movediças – os furões da vida”¹⁴², somente elas vivem e sabem da vida alguma coisa. Emília, na opinião de Lobato, independente de qualquer cálculo, evoluiu chegando a governar seu autor, no lugar de ser por ele governada: “É quem realmente manda lá no Sítio. Emília põe e dispõe” (São Paulo, 01.02.1943). Esse modo de ver a boneca é expresso no discurso de Visconde: “Aqui no sítio quem manda é ela. Por mais que os meninos façam, no fim quem consegue o que quer é Emília com seus famosos jeitinhos” (*ME*, 116). O que nos leva a concluir que,

¹⁴⁰ LOBATO, Monteiro. *A menina do narizinho arrebitado*. Livro de figuras por Monteiro Lobato com desenhos de Voltolino. São Paulo: Edição da Revista do Brasil/Monteiro Lobato & Comp., 1920. p. 4.

¹⁴¹ _____. Op. cit. p. 234. Reportagem de Celestino Silveira.

¹⁴² LOBATO, Monteiro. “Camões”. In: _____. Op. cit. p. 11.

apesar de ser costurada com retalhos de um vestido velho de Tia Nastácia, a boneca é feita de um único tecido: o lobatiano.

Destarte, ao retirar de sua canastra fragmentos da vida, das leituras, para tecer suas personagens, Lobato fabrica personagens compactadas de restos, rostos e rastos¹⁴³, e, como Pedro Nava, utiliza-se da “fórmula do frankenstein”¹⁴⁴ e por meio da reunião de caracteres de várias pessoas em uma só personagem cria personagens fundadas na verossimilhança e na invenção.

Carrapichos finais

No último capítulo de suas memórias, Emília enfatiza que o único lugar do mundo onde há paz e felicidade é no Sítio do Picapau Amarelo, que nele tudo ocorre como num sonho e a criançada só cuida de duas coisas: brincar e aprender, e desvela a grande metáfora lobatiana: “livros onde as nossas crianças possam morar” (Rio de Janeiro, 07.05.1926). Afinal, para Lobato, o ato de ler é uma forma de dar vida ao texto, ultrapassando sua simples decodificação. Tanto que, ao recordar sua vida colegial, salienta quão pouco os mestres contribuíram para a formação do seu espírito e enfatiza o fato de dever um mundo de coisas a Júlio Verne e a Robinson que falaram à imaginação e despertaram a curiosidade:

A inteligência só entra a funcionar com prazer, eficientemente, quando a imaginação lhe serve de guia. A bagagem de Júlio Verne, amontoada na memória, faz o desejo do estudo. Suportamos e compreendemos o abstrato só quando já existe material concreto na memória. Mas pegar uma pobre criança e pô-la a decorar nomes de rios, cidades, golfos, mares, como se faz hoje, sem intermédio da imaginação, chega a ser criminoso. É no entanto o que se faz!... A arte abrindo caminho à ciência: quando compreenderão os professores que o segredo de tudo está aqui?¹⁴⁵

Apesar de sabermos que quando alguém está na arte, não está na vida, ou vice-versa, e de não existir unidade entre arte e vida, nem interpenetração delas dentro da unidade de uma pessoa, acreditamos que leitor e obra, na interpretação, na recepção

¹⁴³ Cf. DÍDIMO, Horácio. apud. GARCIA, Celina Fontenele. Op. cit. p. 7.

¹⁴⁴ GARCIA, Celina Fontenele. “A fórmula do frankenstein”. In: _____. Op. cit. p. 25 – 32.

¹⁴⁵ LOBATO, Monteiro. “Recordando”. In: _____. Op. cit. p. 8 – 9.

criativa, tornam-se um só num estado de integração em que ambos saem enriquecidos e realizados: a obra, porque foi realizada pelo homem e incorporada à vida humana; o leitor, porque, ao descobrir o sentido do texto, incorpora-o à sua vida despertando a sensibilidade, a compreensão de mundo, preenchendo-se da beleza que a obra de arte traz.

Apoiamo-nos nas palavras de Bakhtin, ao tratar de arte e responsabilidade, para ratificar nosso pensamento:

Eu tenho de responder com minha própria vida por aquilo que eu experimentei e compreendi na arte, de maneira que tudo que eu tenha experimentado e compreendido não permaneça inativo na minha vida. Mas a responsabilidade vincula-se à culpa, ou ao risco de culpa. O poeta deve lembrar que é a sua poesia que suporta a culpa pela prosa vulgar da vida, enquanto o homem da vida cotidiana deve saber que a esterilidade da arte se deve à pouca exigência e à falta de seriedade dele com relação à sua vida. O indivíduo deve se tornar responsável totalmente: todos os seus momentos constituintes devem não apenas ajustar-se, mas também interpenetrarem-se uns aos outros na unidade da culpa e da responsabilidade.¹⁴⁶

Seria isso loucura? Sonho? visto que, para Lobato, “tudo é loucura ou sonho no começo. Nada do que o homem fez no mundo teve início de outra maneira – mas já tantos sonhos se realizaram que não temos o direito de duvidar de nenhum.”¹⁴⁷

Fica-nos ainda a pergunta: De que forma Lobato compõe sua tessitura? Se, conforme Schneider, o escritor é aquele que plagia, parodia, pasticha, monta e desmonta modelos, e com isso faz livros que, não somente não parecem com os de ninguém, como dão a impressão de que os modelos os copiaram e que os livros futuros serão forçados a se parecerem com eles. E para Bakhtin o nosso discurso está cheio de palavras de outros. Com algumas palavras fundimos inteiramente a nossa voz, esquecendo-nos de quem são; com outras, reforçamos as nossas próprias palavras, aceitando aquelas como autorizadas para nós; existem ainda aquelas que revestimos das nossas próprias intenções, que são estranhas e hostis a elas, ou seja, empregamos as palavras de um outro com uma nova interpretação, expressando nossas próprias idéias.

Para respondê-la, fomos ao encontro de Dona Aranha. A costureira afamada nos falou (metaforicamente) sobre o tecido do vestido maravilhoso de Narizinho: feito pela

¹⁴⁶ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. p. 188

¹⁴⁷ LOBATO, Monteiro. “Pelo Triângulo Mineiro”. In: _____. Op. cit. p. 178.

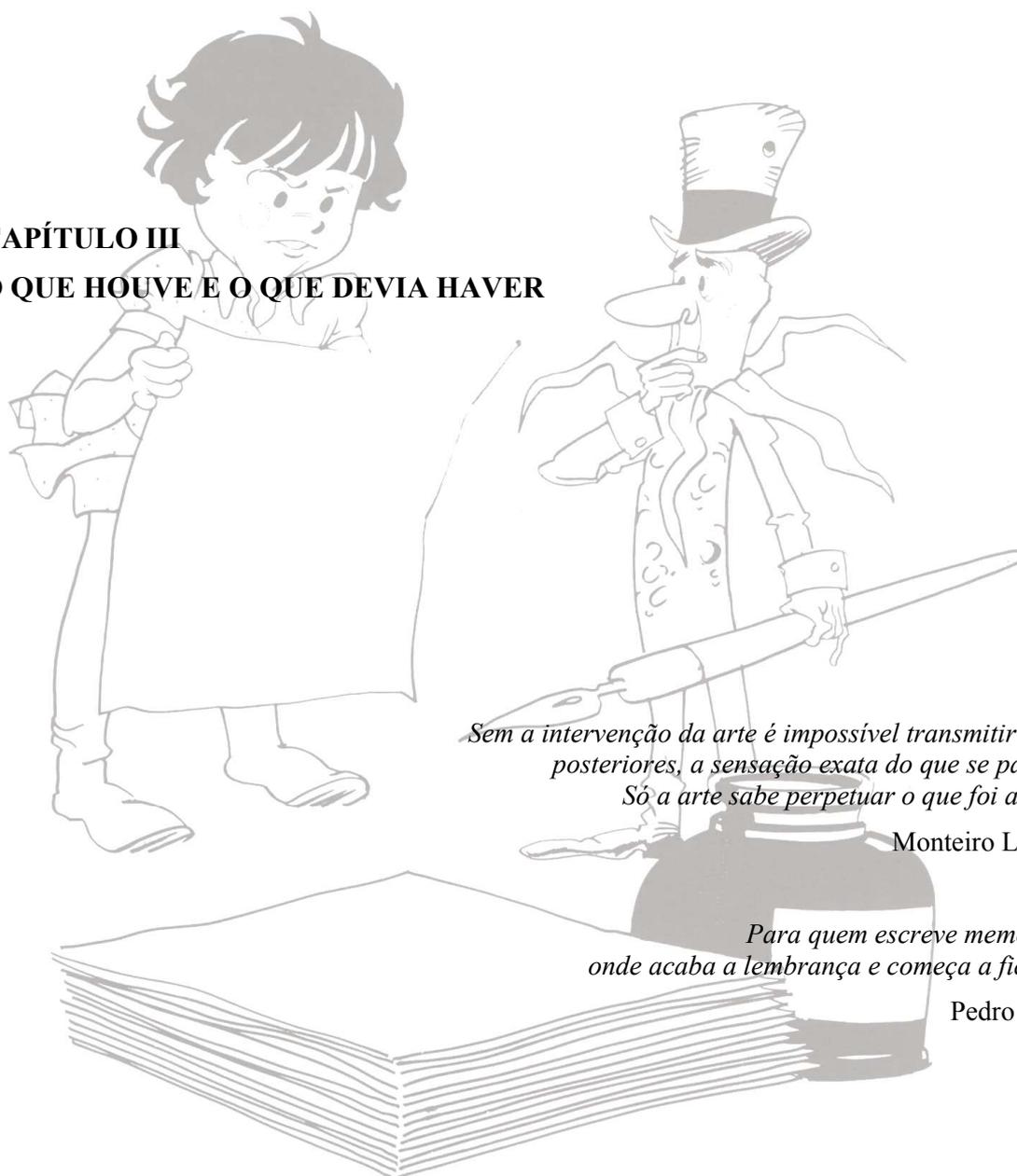
Fada Miragem, com a tesoura da imaginação, a agulha da fantasia e a linha do sonho. Afinal Lobato foi leitor de *Tartarin de Tarascon*, de Alfonse Daudet, e, da mesma forma que os habitantes daquela cidade francesa, nosso autor não diz sempre a verdade, mas acredita dizê-la, pois sua mentira não é bem uma mentira, mas uma espécie de miragem.¹⁴⁸

O que nos leva a investigar no próximo capítulo **O QUE HOVE E O QUE DEVIA HAVER** nas *Memórias da Emília*, pois Monteiro Lobato, como tecelão do texto literário, usa com liberdade a imaginação, a criação e a recriação, trazendo para o texto fios e cores de suas vivências, experiências e, especialmente, de suas leituras. E que sua obra preenchida de espaços, tecida de tempos, se destaca e vive para fora do tempo e do espaço.

¹⁴⁸ Cf. DAUDET, Alfonse. *Aventuras prodigiosas de Tartarin de Tarascon*. Tradução Nair Lacerda. São Paulo: Saraiva, 1959. p. 32.



CAPÍTULO III
O QUE HOUE E O QUE DEVIA HAVER



*Sem a intervenção da arte é impossível transmitir aos
posteriores, a sensação exata do que se passou.
Só a arte sabe perpetuar o que foi a vida.*

Monteiro Lobato

*Para quem escreve memórias,
onde acaba a lembrança e começa a ficção?*

Pedro Nava

O título de uma obra é decidido por motivos e interesses muito diversos, como: antecipar conteúdos; insinuar a idéia central; dar relevância a uma personagem, a uma situação, a um fato; explicar suas intenções; resumir o assunto; intrigar, provocar sensacionalismo e despertar curiosidades; construir uma armadilha ou lançar uma isca, despistar o leitor. Enfim, seja qual for seu caráter, a intitulação certamente influenciará a leitura da obra. E o leitor, por boa fé, nada questionará e se deixará levar pelo título de um livro ou pelo gênero ao qual ele pretende pertencer, pois, como nota Marisa Lajolo, “o título é uma espécie de rede de pescar leitores.”¹⁴⁹

Lobato era sabedor disso, pois fora editor e convivera com diversos autores e leitores. Um comentário seu sobre o assunto é o de que achava horrivelmente árido um romance de capítulos numerados, para ele, o fértil é que cada capítulo tenha um “titulozinho tentador” (São Paulo, 08.02.1919) à maneira Machado de Assis. Especialmente porque, na busca do leitor como cúmplice em uma relação de completa cooperação, Lobato enfatiza: “tudo que nos livros predispõe bem ao público leitor é agradável a Deus” (São Paulo, 08.02.1919).

Mas se, segundo Platão, o artista é um homem com um espelho, um produtor de ilusões, é dever do leitor considerar a literatura um fingimento e, então, tornar-se astuto e vigilante cada vez que um livro de ficção lhe é apresentado. Se os livros são enganosos e seus autores hábeis mentirosos, o leitor não deve confiar no texto tal qual ele se apresenta, pois, como sugere Guido Almansi¹⁵⁰, a literatura prospera graças à malignidade e ao mal-entendido e entre seus subterrâneos transbordam obras inclassificáveis, que evoluem entre

¹⁴⁹ LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. p. 28.

¹⁵⁰ ALMANZI, Guido. “O misterioso caso do abominável *tongue-in-cheek*”. Tradução Luiz Morando. In: *Poétique*. Paris, n. 36, nov, 1978. p. 413 – 426.

o sério e o irônico, o original e o paródico, que se vangloriam de identidades errôneas, de mascaramentos fantasistas, de pseudônimos traidores, de títulos falaciosos e enganadores.

Ora o título *Memórias da Emília* não foi posto ao acaso. Esse livro, como já foi dito antes, teve seu lançamento no período em que a escrita autobiográfica estava no auge. O que nos leva a questionar: teria esse título a intenção de insinuar a idéia central? O nome da personagem na capa seria uma forma de dar relevância à boneca ou antecipar que seu conteúdo era literatura infantil? Ou então, conhecendo Lobato como supomos conhecer, podemos inferir que o real motivo do título, ou mesmo do texto em si, consiste em um modo de desconcentrar o leitor e levá-lo por um labirinto que, sem o fio de Ariadne, dele jamais sairia?

Se ler, na perspectiva proposta por Almansi, consiste em o leitor aceitar o risco de ser embrutecido e, arrastado pelo poder da retórica, deixar a cabeça pender gravemente em concordância com o que pretende o texto; enquanto o escritor, vivo ou morto, zomba e ri às custas do crédulo leitor. Então Lobato, como perito da arte de iludir, articula essa artimanha e “desentranha maravilhas da imaginação do leitor – e o tolo as vai atribuindo ao romancista esperto” (Fazenda, 30.01.1915). De maneira que o leitor, apesar de não poder ignorar as advertências diretas existentes no texto, não deve aceitá-las sem maiores reflexões, pois elas podem ou não ser confiáveis em relação ao que o texto pretende.

Afinal quais as possíveis leituras que as reminiscências da Marquesa de Rabicó inspiram? Qual a intenção lobatiana: memórias, paródia, ou algo mais? Se a intencionalidade é uma questão contundente, como deve o leitor proceder para se eximir de uma leitura de impressões? Ora Rabelais, pondo em xeque o que o leitor lê no texto e aquilo que o autor diz, ironiza que aqueles que lerem em *Gargantua* um sentido escandaloso serão os únicos responsáveis por isso e não o próprio autor.¹⁵¹ E Lobato, ao afirmar que a “forma perfeita é *magna pars* numa literatura” (Areias, 01.11.1908), considera ser a arte somente isso: sugerir. Em suma, “o caso é de esperteza, como nas fábulas do jaboti. Fazer que o leitor puxe o carro sem o perceber” (Fazenda, 30.01.1915).

Diante da mensagem ambígua e sedutora da linguagem, pode o leitor ser capaz de montar o quebra-cabeça do texto literário e captar o que é ou o deveria ser *Memórias da Emília*? Como reconhecer um convite irônico? Que piscadelas ou cotoveladas discretas o

¹⁵¹ Cf. RABELAIS. “Prólogo do autor”. In: _____. *Gargantua*. Tradução Aristides Lobo. São Paulo: Hucitec, 1986.

texto apresenta para indicar que tudo aquilo é ficção, trama elaborada, arte? De maneira que, para não se emaranhar nos fios da tessitura, o leitor precisa abrir o livro e pensar cuidadosamente o que ele expõe.

Destarte, na busca de uma compreensão do que houve e do que devia haver nas *Memórias da Emília*, o presente capítulo se propõe a uma reflexão entre parecer e ser, posto que a construção paródica fundamenta-se no jogo entre semelhança e equivalência, buscando captar e ampliar o desequilíbrio e a desarmonia, muitas vezes imperceptíveis. Tecemos também considerações sobre as proposta de leitura dessa obra: memorialística, parodística, ou ainda, ficção imitando memórias ou memórias passando-se por ficção, situando *Memórias da Emília* no contexto histórico em que foi escrito e investigando sobre a posição lobatiana em relação à escrita do eu. O fato de abordarmos o discurso parodístico como uma forma de captar a motivação e significação no momento da escrita, nos leva à interpretação da tríade emissor-mensagem-leitor, a perceber na estrutura textual os fios que entrelaçam esse tecido de palavras não como uma construção pronta e acabada, mas uma espécie de jogo enganoso da literatura, pleno de ironia e humor.

Entre memorialista e parodista

Eliane Zagury classifica *Memórias da Emília* como uma “paródia do gênero”, pois defende a hipótese de Lobato, com esse texto, não desejar propriamente escrever a vida da boneca de pano, mas fazer uma crítica disfarçada aos inúmeros livros de memórias escritos na época, visto que o gênero estivesse em moda nas décadas de 30 e 40, e porque “a paródia só tem sentido se faz a caricatura do que é conhecido, se faz o fruidor reconhecer criticamente um objeto do seu domínio cotidiano.”¹⁵² A estudiosa salienta também o fato de Lobato incluir um capítulo no estilo “confessionário” para defender Emília de uma série de opiniões que estavam sendo publicadas na imprensa.

A obra de arte pode transmitir valores dominantes de uma sociedade, pode legitimar novos valores ou romper com valores tradicionais. A tarefa do escritor, do arquiteto da literatura, na concepção de Lobato, é a de levantar um monumento que reflita as coisas e a mentalidade do povo, pois o livro, após a invenção de Gutemberg que o pôs

¹⁵² ZAGURY, Eliane. Op. cit. p. 104.

ao alcance de toda gente, multiplicou-se e envenenou a humanidade com “a doença que abre os olhos”¹⁵³, transformando-se no causador de todas as desgraças que derrancam o homem. Porém, para um livro ser realmente um livro não é necessário apenas “possuir a forma de livro, nem recheiar-se de frases compostas segundo a arte de bem escrever, e impressas de acordo com a boa técnica dos Elzevires. Há que dizer algo de novo, encerrar uma grande idéia, desenvolvida ou em gérmen, dessas que valem por empuxões de bom pulso na sonolenta carreira da rotina.”¹⁵⁴

Essa assertiva é observada na escritura lobatiana, especialmente na literatura infantil, ao abordar assuntos que quebravam paradigmas sociais e religiosos, como o casamento e o divórcio - Emília casa-se com Rabicó exclusivamente por interesse, para conseguir o título de marquesa, pois Narizinho inventara que Rabicó era um príncipe disfarçado, porém o casamento dissolve-se no dia da realização quando Pedrinho, furioso com o noivo que devorara a mesa de doces, revela a trapaça da origem principesca de Rabicó, indignada a boneca divorcia-se imediatamente: “e desse modo ficou casada com Rabicó, mas dele separada para sempre” (RN, p. 90). Emília só casou pelo título de nobreza isso é certo. Entretanto esse não é o único comportamento irreverente da boneca que suscetibiliza segmentos mais conservadores da sociedade brasileira. Em *Viagem ao céu*, Emília vulgariza um ser celeste, o anjinho Flor-das-Alturas, ao trazê-lo para o sítio e querer cortar suas asinhas, como se faz com as aves para impedi-las de fugir.

Outros exemplos incontestáveis da expressão do pensamento de Monteiro Lobato na sua literatura infantil são: *Caçadas de Pedrinho* que apresenta as concepções lobatianas do sistema político e administrativo brasileiro, especialmente no episódio em que o governo monta uma força-tarefa para caçar o rinoceronte e os funcionários encarregados do serviço sabotam o projeto a fim de tirar proveito financeiro da situação; em *Serões de Dona Benta* lamenta-se o fato de não se explorar devidamente as riquezas do solo, enquanto em *O poço do Visconde* afirma-se ser no subsolo que se acumulam as maiores riquezas de um país, mostrando claramente a grande batalha lobatiana: tornar o Brasil uma nação produtiva, eficiente e rica de petróleo, a essência do progresso industrial; *A reforma da natureza* e *A chave do tamanho* trazem uma nova leitura do romance *O Presidente Negro*: ficção científica a serviço da ficção política; tomando por base a

¹⁵³ LOBATO, Monteiro. “O inimigo”. In: _____. Op. cit. p. 168.

¹⁵⁴ _____. “Justiça oxigenada”. In: _____. Op. cit. p. 139.

permanente existência de guerras no mundo – o cenário é o conflito da Segunda Guerra Mundial -, projeta-se para o futuro em busca de uma nova lógica da vida e revela os ideais lobatianos de um mundo reformado.

Também alguns dos livros “rotulados” de didáticos traduzem posições lobatianas, entre eles *Geografia de Dona Benta* que, denunciado em artigo no “Diário da Noite” como livro deletério, separatista, “sintoma alarmante da desagregação subterrânea do Brasil”¹⁵⁵, traduz a crítica de Lobato à calamidade administrativa federal, ao emperro burocrático, ao descaso pelo povo, ou ainda, *Emília no país da gramática* que reflete a revolta surda de Lobato contra a gramática e os gramáticos que, convencido da inutilidade de ambos, escreve: “De gramática sou a personificação da ignorância. Depois que me vi livre do exame, botei fora a infernal gramaticorra do Freire da Silva, que tanto me martirizou e me valeu uma bomba, e nunca tive comigo nem a gramatiquinha do Coruja” (Areias, 23.10.1909).

Em todas essas obras observa-se a discussão de questões polêmicas, de valores cristalizados pela sociedade, desvelando a perspectiva lobatiana sobre a função social da literatura: a tarefa do escritor é a de revelar o país a si próprio. A literatura de Lobato torna-se tão engajada que os textos infantis não perdem de vista a realidade dos problemas sociais, como nota André Luiz Vieira de Campos: “As histórias são fantásticas mas a presença constante de temas como petróleo, guerras, miséria, questões políticas, econômicas e de administração do país, garantem a onipresença da realidade brasileira.”¹⁵⁶

Livros questionadores, anti-etnocêntricos, provocadores de tanta polêmica que foram recolhidos ao pátio de vários colégios e ateados fogo. Numa paródia à história de Cervantes, quando Dom Quixote teve todos seus livros empilhados no quintal e devorados em uma enorme fogueira, na tentativa de livrá-lo do mal que os livros causavam. Episódio esse que registra o fato de que a vida, tantas vezes, bebe nas fontes da literatura.

Intelectual engajado, Lobato nunca isentou a literatura de suas convicções, críticas, nem de sua ironia. Tanto que, ao tecer considerações sobre a obra de Camilo Castelo Branco, ressalta o encanto de vê-lo surgir por entre personagens: a coragem do autor de pôr-se de pé dentro do livro e mostrar-se, conversar com o leitor. Para Sylvia Helena T. de A. Leite: “Lobato é um caso curioso, porque a sua produção (contos,

¹⁵⁵ LOBATO, Monteiro. Op. cit. p. 250. Entrevista ao *Radical*.

¹⁵⁶ CAMPOS, André Luiz Vieira de. Op. cit. p. 34.

crônicas, ensaios, literatura infantil, polêmicas etc.) funciona como um verdadeiro radar, que expressa as diferentes ideologias disseminadas no tempo em que viveu.”¹⁵⁷ De fato, como nota a estudiosa, Lobato, fazendo a crítica dos costumes, ora ácida e impiedosa, ora patética e quase comovida, revela muito mais do que inicialmente se supõe.

Se o desejo de Lobato é que a arte espelhe a vida como a vemos e sentimos, estranhou-nos o fato de ele enaltecer o memorialismo nos escritos não ficcionais, e compor uma obra literária como forma de parodiá-lo. Seria uma incongruência lobatiana? Ou temos em *Memórias da Emília* um autor descuidado? Certamente não, provavelmente um escritor rebelde, posto que o discurso parodístico possa ser usado de diversas maneiras pelo autor, isto é, esse tipo de discurso pode ser um fim em si mesmo, enquanto gênero; ou então servir para atingir outros fins. Destarte podemos dizer que Lobato faz uso da peninha e apresenta um escapável convite irônico?

Para não nos deixarmos envolver apenas pelas pistas diretas que o texto apresenta, procedemos a uma espécie de caça ao tesouro e coletamos comentários de Lobato sobre a escrita autobiográfica. Citamos então alguns trechos:

Estou lendo *Memoires d'Outre Tombe*, de Chateaubriand. (Areias, 22.09.1909)

Eu, por mim, só lia cartas e memórias como as do Casanova. (Fazenda, 23.10.1915)

Quando te asar ensejo, compra o Casanova. Não sei de memórias mais interessantes. (Fazenda, 6.7.1916)

Ando a ler as *Memórias de Mr. Goron, ancien chef de la Sûreté*. Como são curiosos os bastidores do mundo (...). (Fazenda, 29.10.1916)

Sabe o que estou lendo com enorme agrado? Macaulay o incomparável, e Dickens. As memórias de Pickwick são um modelo de arte. (Fazenda, 5.6.1917)

Antônio Parreiras acaba de publicar uma coisa que devia ser obrigatória por lei a todos quantos tivessem uma vida de relevo social, nas artes, na ciência, nas letras, na indústria: as suas memórias. (...) Memórias são depoimentos pessoais no intérmino processo, e valem por más testemunhas os que silenciam egoisticamente sobre o que fizeram ou viram fazer. (...) Os velhos povos europeus de cultura bem quilotada não desdenham deste depoimento pessoal (...). Todo mundo por lá publica memórias (...). Entre nós não há esse hábito. Não deixam memórias os nossos artistas, nem os nossos homens públicos. Raro um barão de Drummond, em cujas memórias os nossos historiadores ou romancistas vão beber luzes esclarecedoras dos ocos escuros, das interrupções de

¹⁵⁷ LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900 – 1920)*. São Paulo: Unesp, 1996. p. 72.

corrente que supliciam os estudiosos que só têm a mão documentos oficiais.¹⁵⁸

Raro leio, como sabes, mas agora ferrei nas *Memórias de Constant*, o criado de quarto de Napoleão. Obra desigual... (São Paulo, 7.10.1923)
Por que não faz um livro de memórias, ou antes, de recordações (...)? Nossa literatura é tão pobre no gênero quanto o público ávido de retratos vivos e pitorescos como V. sabe pintar. (...) Somos brasileiros, infantilmente, curiosos de nossos homens, vistos assim com o relato que só lhes dá à silhueta psicológica *os croquis d'après*. E o penhor pelo gênero não é só nosso, é universal.¹⁵⁹

Todas essas assertivas, além de enaltecerem a escrita do eu, foram feitas antes do lançamento de *Memórias da Emília* e do surto memorialista dos anos 30. Donde o contraste entre a apologia e a crítica ao memorialismo deixa margem para reflexões sobre uma possível desilusão de Lobato com o gênero autobiográfico, especialmente porque, ainda no tempo do Minarete, Lobato iniciara a escrita de *Memórias dum velho*. Mas, como nota Zagury, “a paródia é sempre a contra-face da apologia, porque ambas são formas de idealização partidária de um objeto: positiva ou negativa.”¹⁶⁰

De origem musical o termo “paródia”, do grego *para- odiê*, implica etimologicamente a idéia de uma canção (*odiê*), que era cantada ao lado de outra, como um canto paralelo, logo de cantar falso, ou em outra voz, em contracanto, em contraponto; ou ainda de cantar em outro tom para deformar ou transpor uma melodia. No *Dicionário de termos literários*, Massaud Moisés considera paródia como “toda composição literária que imita, cômica ou satiricamente, o tema ou/e a forma de outra obra. O intuito é ridicularizar uma tendência ou um estilo que, por qualquer motivo, se torna apreciado ou dominante.”¹⁶¹

Tomando por base a designação literária de paródia, constatamos ser nesse contexto que Zagury insere *Memórias da Emília*, especialmente pelo fato de a escrita memorialística ser de uma boneca que, em si mesma, já é paródia de gente, além de ser de pano, e não de porcelana. Donde o distanciamento da espécie humana confere autoridade crítica à boneca: de fora, observa o mundo dos homens. Simulacro do simulacro, Emília desfruta dos dois mundos: gente e coisa. Boneca não é gente, mas ao tornar-se falante transcende a condição de ser inanimado e rompe as expectativas numa perspectiva dialética

¹⁵⁸ LOBATO, Monteiro. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1956. p. 197 – 198.

¹⁵⁹ _____. In: NUNES, Cassiano. Op. cit. p. 45. Carta de 26/12/1925 ao escritor Coelho Neto.

¹⁶⁰ ZAGURY, Eliane. Op. cit. p. 106.

¹⁶¹ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª edição. Revisada e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 340.

entre um e outro ponto de vista, pois mesmo falante não deixa de ser de pano e macela. Como nota Zagury: Emília é gente e é de pano, está fora e dentro do que critica, numa metamorfose negaceada até o fim.

Podemos então considerar que o caráter paródico das *Memórias da Emília* se encena quando Lobato insiste sobre um dos traços mais destacados no memorialismo: o grau de veracidade do narrado: Emília é questionada sobre a “verdade” de suas reminiscências por Dona Benta, uma das “autoridades” do Sítio, e por Visconde, personagem “científico”, evidenciando a lacuna existente entre intenções e gestos da memorialista. Segundo Zagury, o diálogo entre Dona Benta, Visconde e a boneca, põe a descoberto a perspectiva naturalmente falsa de um autojuízo e “é uma alfinetada de mestre nos monumentos de certeza que são os textos de Taunay, Nabuco e Medeiros e Albuquerque.”¹⁶² No entanto é também uma crítica ao gênero memorialístico em si, pois se, como informa Emília, “Memórias são a história da gente, com tudo o que acontece desde o dia do nascimento até o dia da morte” (*ME* p. 3), as memórias só podem ser escritas após a morte por um “defunto autor”, como, por exemplo, Brás Cubas.

Outro ponto em que o contexto paródico se evidencia ocorre quando a boneca torna Visconde seu secretário e parodia as excentricidades do escritor, ao fazer exigências sobre o papel e a tinta, e as dificuldades de começar a compor um texto: “ - Bote um ponto de interrogação; ou, antes, bote vários pontos de interrogação. Bote seis..” (*ME*, p. 7). Engenhosamente Emília faz Visconde sugerir um início: “- É que o começo é difícil, Visconde. Há tantos caminhos que não sei qual escolher. Posso começar de mil modos. Sua idéia qual é?” (*ME*, p. 8). A boneca aproveita a sugestão do sabugo e inicia sua narrativa parodiando a história de Robinson Crusóe. Porém esvazia os dados de espaço e de tempo ao utilizar a informação “três estrelinhas”, numa forma cômoda de iniciar a narrativa, ou como diz Emília: “apenas para atrapalhar os futuros historiadores, gente muito mexeriqueira” (*ME*, p. 10), e propõe uma ruptura na estrutura da escrita memorialista.

Também, ao transformar Visconde em escriba de suas memórias, Emília constrói “outra paródia terrível: a das memórias encomendadas, de figurões sociais, incapazes de redigir.”¹⁶³ Especialmente porque Emília pinta-se em suas memórias como

¹⁶² ZAGURY, Eliane. Op. cit. p. 105.

¹⁶³ Id., ibidem. p. 109.

quer ser vista pelos pósteros: “Contou que fui eu quem salvou tudo? Que se não fosse a minha idéia da couve, a situação teria sido um horror?” (ME, p. 96). E faz questão de enfatizar que sua intenção é realmente provar ao mundo que sabe fazer tudo: sabe brincar, sabe aritmética e, principalmente, escrever memórias.

Em relação à proposta paródica das *Memórias da Emília*, Zagury se atém à temática: “Emília, ao mesmo tempo que ‘brinca’ de escrever memórias como os adultos, faz a paródia do gênero e dos memorialistas”¹⁶⁴, numa contradição entre forma e conteúdo. Destarte a ênfase no discurso e na utilização de Emília como memorialista, um personagem híbrido: boneca feita de pano e macela e também falante; constrói uma paródia não só do estilo individual de um escritor, mas principalmente de uma corrente estética, a escrita do eu.

No entanto o discurso parodístico pode ser bastante variado. Segundo Bakhtin, é possível parodiar o estilo de um outro em direções diversas, aí introduzindo acentos novos: pode-se parodiar a maneira de o outro ver, pensar e falar, ou ainda parodiar apenas as formas superficiais do discurso como também os princípios profundos do discurso do outro.

Horácio Dídimo faz uma outra leitura da concepção paródica das reminiscências da Marquesa de Rabicó. Trata da paródia como caricatura de uma metáfora: a dos anjos bíblicos, quando Visconde, “à revelia, como um impostor imposto, foi obrigado a apresentar-se vestido de anjo, enganchado num galho da pitangueira, para proteger o anjinho (...).”¹⁶⁵ A idéia de fantasiar Visconde de anjo foi de Emília que, com medo de ter o anjinho roubado pelas crianças inglesas, resolve escondê-lo no tronco oco da figueira e fantasiar o sabugo de milho em anjo. Vestido com a camisola nova da boneca, com asas de gavião presas ao corpo e polvilhado com farinha de trigo, Visconde ficou um anjo esquisito parecido com um fantasma, mas anjo.

A transformação de um sabugo de milho em um anjo, ou seja, a transfiguração do trivial em solene “constitui uma metáfora paródica em terceiro grau dos anjos bíblicos, em segundo grau dos anjos de procissão e em primeiro grau do anjinho Flor das Alturas.”¹⁶⁶ E essa forma paródica, inexplicável por si mesma, só se compreende por sua

¹⁶⁴ ZAGURY, Eliane. Op. cit. p. 104.

¹⁶⁵ DÍDIMO, Horácio. Op. cit. p. 66

¹⁶⁶Id., ibidem. p. 66.

semelhança com outra, que nos faz entender pelo seu parentesco com uma terceira, esta ainda com uma quarta, e assim por diante, tornando-se uma forma requintada de paródia exatamente por deslizar de imagem em imagem, cada vez mais distante do ponto de origem: dos anjos bíblicos aos sabugos de milho.

Emília caricaturesca

Vladimir Propp¹⁶⁷ considera que a arte, o talento do cômico, do humorista e do satírico está justamente em mostrar o objeto de riso em seu aspecto externo, de modo a revelar sua insuficiência interior ou sua inconsistência. Nesse sentido a narrativa memorialística da boneca de pano, ao ampliar as peculiaridades da escrita do eu, representa um meio de desvendar a fragilidade, a contradição interior desse gênero literário.

Todavia, como nota Propp, o exagero somente é cômico quando desnuda um defeito, donde se este inexistente não se enquadra no domínio da comicidade. Diversos procedimentos do exagero estão ligados à paródia, entre eles, a caricatura, a hipérbole. Conquanto na hipérbole exista o exagero do todo, na caricatura ocorre o de uma particularidade: “toma-se um pormenor, um detalhe; esse detalhe é exagerado de modo a atrair para si uma atenção exclusiva, enquanto todas as demais características de quem ou daquilo que é submetido à caricaturização a partir desse momento são canceladas e deixam de existir.”¹⁶⁸

Concebida como arte que exagera, a arte do caricaturista consiste em apreender um detalhe, um cacoete, uma deformação às vezes imperceptível, e, mediante sua ampliação, torná-lo visível a todos. Destarte a caricatura assumida pela boneca de pano cumpre a função de máscara que desmascara, pois sua máscara memorialista não encobre, mas revela e aguça a percepção, desnudando hipocrisias, condutas, hábitos, além de desmistificar modos de pensar correntes no tempo e altamente compromissados com pontos de vistas de uma sociedade maquiada por convenções.

Uma forma caricaturesca muito bem urdida pela boneca é a “capitalista”, a da exploração do homem pelo homem. Emília ordena que Visconde seja seu secretário e o

¹⁶⁷ PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992. p. 175.

¹⁶⁸ Id., *ibidem*. p. 88 – 89.

sabugo servilmente obedece: “Faça o que eu mando e não discuta” (ME, p. 5). Mais adiante, o diálogo entre a boneca e o sabugo sobre a autoria das memórias traduz ironicamente esse código não escrito de conduta social: “Fazer coisas com a mão dos outros, ganhar dinheiro com o trabalho dos outros, pegar nome e fama com a cabeça dos outros: isso é que é *saber fazer* as coisas. Ganhar dinheiro com o trabalho da gente, ganhar nome e fama com a cabeça da gente, é *não saber* fazer as coisas” (ME, p. 97). E conclui: “É inútil, Visconde, lutar com os espertos” (ME, p. 98).

Lobato deixa marcas na sua obra de suas inquietações pelas ambigüidades do sistema capitalista. Apesar de representarem o poder da astúcia, da esperteza, as palavras de Emília trazem à baila o sistema econômico em que uns trabalham para que outros enriqueçam e reforçam o fato de Lobato empregar o humor e a ironia como instrumento de desmistificação e reflexão crítica do contexto histórico e social. Uma comicidade que, por nascer da observação de defeitos do mundo em que o homem vive e atua, desmascara o ridículo das pessoas, das convenções sociais, do atraso mental, da hipocrisia, da opressão individual e de classe social.

Paralelamente, nesse diálogo uma outra caricatura se delineia: a antropofágica. Antropofágica? Como uma singela boneca de pano e macela, mesmo sem coração, uma espécie de pestinha, pode vestir uma máscara tão forte? Se afinal a antropofagia é um ritual comum em algumas sociedades tribais que ingerem a carne das vítimas, a fim de captar as energias positivas dos inimigos aprisionados em combate. No entanto, no modernismo brasileiro, a expressão “antropofagia”, idealizada por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago*, de 1928, reveste-se de significação metafórica indicadora de uma atitude estético-cultural de “devoração” e assimilação crítica.

Em *Memórias da Emília*, essa caricatura antropofágica torna-se enfática quando, em certo ponto da narrativa, Visconde lembra-se de que tem mãos, esfregá-as, relê o capítulo escrito e pensa: “Sou um danadinho para escrever! Mas por muito que escreva, jamais conquistarei fama de escritor. Emília não deixa. Aquela diaba assina tudo quanto eu produzo” (ME, p. 107). A boneca então se vangloria da apropriação dos textos viscondescos: “Citando o meu exemplo e o seu, Visconde. Quem é que fez a ‘Aritmética’? Você. Quem ganhou nome e fama? Eu. Quem é que está escrevendo as Memórias? Você. Quem vai ganhar nome e fama? Eu...” (ME, p. 97).

Ao lado de Emília, vários autores também praticam esse ritual canibalesco cultural. Entre eles, Oswald de Andrade, autor do manifesto antropófago que propõe uma total remodelação da literatura e da sociedade brasileira e que esboça no personagem Serafim Ponte Grande o retrato do antropófago civilizado; Mário de Andrade com *Macunaíma*, cuja personagem e história foram saboreadas das lendas colhidas pelo alemão Koch-Grünberg; Lobato também devora incrementando-os à sua moda “alimentos” bastante conhecidos como as fábulas, de Ésope e La Fontaine, *Peter Pan*, de James. M. Barrie, *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra, entre outros.

Emília, como nota Dídimo, “é um personagem consciente do que diz e faz, dotado de forte senso crítico, principalmente quando faz uso da metalinguagem, da função metapoética.”¹⁶⁹ É nessa condição que a Marquesa de Rabicó devora trechos de diversos autores e também do memorialista seu predecessor Brás Cubas. Como exemplo podemos citar quando na sua gramática a boneca diz: “Felizmente não tive filhos (...) não deixarei descendência neste mundo, como não pretendo casar-me de novo.”¹⁷⁰ Ou quando filosofa sobre o que há entre a vida e a morte? Apenas “um rosário de piscadas” (*ME*, p. 12), pois quando se nasce começa a piscar e quando se pára de piscar, chega-se ao fim.

Conquanto, por ser uma excelente antropófaga, Emília receia que pratiquem esse ritual com seus escritos. Tanto que, quando Narizinho e Pedrinho descobrem que a boneca está escrevendo suas memórias e pedem para lê-las, Emília imediatamente esconde a papelada. Ao que Narizinho retruca: “- Tem medo que eu coma a sua literatura?” (*ME*, p. 130). Assim sob lembranças e caricaturas, ou melhor, sob a pena da galhofa e a tinta da melancolia que Emília e Visconde narram as reminiscências.

Emília de La Mancha

O título *Memórias da Emília*, afirma Horácio Dídimo, “como paratexto privilegiado, indicador do gênero e da autoria, sofre, ao longo do texto, um processo de desconstrução ou de inversão de signos”¹⁷¹, e ressalta o fato de que sua recuperação ou reconstituição só ocorre sob o “intertítulo final”, quando a boneca de pano passa a narrar

¹⁶⁹ DÍDIMO, Horácio. Op. cit. p. 71.

¹⁷⁰ LOBATO, Monteiro. Emília no país da gramática. *Obras completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965. p. 119.

¹⁷¹ DÍDIMO, Horácio. “Pós-ludio”. In: _____. Op. cit. p. 179.

suas últimas impressões, suas idéias sobre as pessoas e coisas do Sítio do Picapau Amarelo. Nesse último capítulo das memórias, o pacto autobiográfico é cumprido na íntegra, Emília, como ser textual, apresenta-se como autora, narradora e personagem principal, e aproveita para defender-se de acusações sobre seu jeito de ser e completar seu retrato, esboçado anteriormente por Visconde, recriando, destarte, a personagem Emília.

Segundo Dídimo, a expectativa do título *Memórias da Emília* é “a de que Emília, como protagonista e personagem-título, seja a narradora, tal como ocorre nas memórias de pessoas reais ou personagens.”¹⁷² Ou ainda nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, que, mesmo sendo uma ficção imitando memórias, exhibe Brás Cubas como personagem-narrador. Entretanto, o narrador das reminiscências da boneca de pano é o próprio autor, em terceira pessoa, enquanto “Emília e o Visconde são inicialmente meros interlocutores que depois se transformam, cada um a seu tempo, em subnarradores ou metanarradores.”¹⁷³ O que torna *Memórias da Emília* narrativa e narrativa da narrativa, pois o narrador conta como Visconde e Emília (os metanarradores) escreveram as memórias, ou seja, a metanarrativa.

Quanto à textualidade, Dídimo considera ser *Memórias da Emília* um livro duplo: “um metatexto narrativo envolve um hipertexto memorialístico-biográfico-ficcional.”¹⁷⁴ Um texto dentro do texto, mas concêntricos, visto ser Emília o centro comum. É a história da Emília e a história da história da Emília. Dentro do livro *Memórias da Emília*, de Monteiro Lobato, vai aparecendo outro livro escrito pela boneca de pano e pelo sabugo de milho cujo título *Memórias da Marquesa de Rabicó* encontra-se grafado com pena e tinta comuns e em letras bem graúdas no alto do papel da casa, mas que Emília jurou imprimir-lo em papel cor do céu, tinta cor do mar e pena de pato.

Como o estudioso, Marisa Lajolo enfatiza o fato de que *Memórias da Emília*, em última análise, discute os limites da realidade e da ficção, da história e do romance, é, portanto, “um livro que se narra a si mesmo.”¹⁷⁵ Assim não temos somente a narrativa memorialística, mas a narrativa da narrativa, ou melhor, do processo de escrita dessas

¹⁷² DÍDIMO, Horácio. Op. cit. p. 178.

¹⁷³ Id., ibidem. p. 178

¹⁷⁴ _____. Op. cit. p. 61.

¹⁷⁵ LAJOLO, Marisa (org.). *Monteiro Lobato*. São Paulo: Abril Educação, 1981. (Literatura Comentada). p. 56.

memórias com seus jogos de enganos que rompem automatismos, cristalizações e desvelam uma preocupação com a enunciação e o intertexto.

Dídimo ressalta ainda que o processo de inventar histórias que se revelam ao leitor (a história da história da Emília: a viagem imaginária de Emília em companhia de Flor das Alturas e Visconde para Hollywood, que junto com Shirley Temple resolvem ensaiar uma fita para a Paramount) é uma paródia de uma cena do livro *Dom Quixote de la Mancha*. Dídimo trata, destarte, da paródia como efeito metalingüístico, como uma paródia de textos alheios: o de Cervantes. Vista por esse ângulo a paródia é também um efeito de linguagem, ou seja, é uma forma de a linguagem se voltar sobre si mesma em que a arte literária não dialoga mais com a realidade das coisas, mas com a realidade da própria linguagem.

Em *Memórias da Emília*, essa forma paródica é encenada ao se propor uma recriação: ao recriar a cena da história de Dom Quixote, montado em Rocinante e seguido por Sancho Pança, investindo contra o moinho de vento. Contudo Emília não fará o papel do cavaleiro da triste figura, e sim Visconde. A boneca interpretará o moinho de vento, personagem imaginário visto por D. Quixote como um terrível gigante: “- Pois muito bem – disse eu. O visconde será D. Quixote. Eu serei o moinho de vento. O anjinho será Sancho Pança” (ME, p. 122). Habilmente, Emília articula a situação perfeita para se desferrar das sabotagens na narrativa do seu *ghost-writer*, desvelando o fato de que a originalidade muitas vezes não passa de um arranjo muito bem articulado:

Plantei-me à beira da estrada, muda como um peixe, a girar o braço, zunn...
zunn...

Lá longe apareceu D. Quixote, montado no Rocinante-Shirley, com o anjinho-Sancha atrás. Assim que me viu, D. Quixote parou e disse:

- Olha lá, amigo, Sancho! Estou vendo à beira do caminho um terrível gigante. Vou atacá-lo.

O anjinho-Sancha, que havia decorado mal o que tinha de dizer, respondeu:

- Não é gigante, meu senhor. É a Emília fingindo de moinho.

- Tu és o rei dos patetas, Sancho! – disse D. Quixote. Juro que é o tremendo gigante Mil-arobas, o maior comedor de crianças que existe. Espera neste ponto. Vou atacá-lo. Depois de vencido, poderás recolher os despojos.

E D. Quixote atacou, de lança em riste, fazendo Rocinante disparar na minha direção num galope louco. O Rocinante-Shirley teve de segurar as perninhas dele, para que não caísse cem tombos.

Quando vi aproximar-se de mim aquele cavaleiro andante de tampinha de lata na cabeça e lança apontada, regirei os braços com mais força. E

quando ele chegou ao meu alcance, dei-lhe tal peteleco que ele voou pelos ares, indo cair de ponta cabeça dentro de uma caixa de bombons vazia. Ficou lá de pernas para o ar, mudo, sem poder dizer o que tinha de dizer. Rocinante-Shirley foi tirá-lo da caixa. Só então D. Quixote exclamou:

- Acuda, Sancho! O maldito gigante deixou-me em pandarecos.

O anjinho-Sancho veio correndo, a puxar o seu burrinho-cavalo, que era de rodas. Chegou e esqueceu a falação ensinada.

- Que é que eu digo agora? – perguntou ele a Rocinante-Shirley com aquela carinha linda de anjo caído do céu.

Rocinante-Shirley repetiu-lhe ao ouvido a réplica, isto é, o que tinha de dizer. E ele:

- Senhor meu amo, bem feito! Eu não disse que era moinho? Não quis acreditar, não é? Pois agora fomenta-se...

D. Quixote respondeu:

- Não era moinho, não, Sancho! Era o gigante! Mas o maldito mágico Freston o transformou em moinho no momento em que o ataquei. Agora estou aqui com as costelas quebradas, sem poder levantar-me...

(ME, p. 124 – 125)

A personagem Dom Quixote é novamente parodiada, num diálogo criativo e crítico com o texto de Cervantes. Não somente porque em *Dom Quixote das crianças*, a boneca transforma-se em Emília del Rabicó, monta em Rabicó e torna-o Rocinante, enquanto Visconde, vestido de uma roupa larga recheada de macela para parecer gordo e barrigudo, segue atrás como o fiel escudeiro Sancho Pança, e sai pelo sítio a fim de atacar Tia Nastácia, dizendo que a preta não era Tia Nastácia, e sim “a gigante Frestona” (*DQ*, p. 171). Mas principalmente porque, pelo feitio, *Dom Quixote de la Mancha* seria uma novela de cavalaria, contudo, Cervantes, quebrando com a tradição novelística espanhola, faz uma paródia hábil e irônica às formas narrativas de seu tempo, como as novelas de cavalarias, a gesta medieval, a picaresca e a novela pastoril. Enquanto na narrativa de Emília teremos uma paródia da paródia.

O Quixote cervantino modela as coisas de acordo com uma idéia, e não as idéias de acordo com as coisas. Como Dom Quixote leu em suas novelas que o cavaleiro defronta gigantes inimigos em seu caminho, ele precisa, portanto, de um gigante. Assim ele vê diante de si o que pensa: vê gigantes no lugar de moinhos de ventos. Enquanto o Quixote, de *Memórias da Emília*, pensa realmente no que vê diante de si. Afinal, que é Emília para Visconde senão um gigante mal disfarçado de moinho, pois nada mais simples para a boneca que se transformar em moinho: basta ficar imóvel com os braços girando como asa de moinho.

Na encenação da história de D. Quixote, Emília narra o diálogo entre Visconde-Quixote e anjinho-Sancho, no qual se observa a trivialidade da resposta do anjinho: “- Sua alma, sua palma – disse Sancho. Quem vai buscar lâ, sai tosquiado. Boa romaria faz, quem em sua casa fica em paz. Agüente-se ...” (*ME*, p. 125). Construída de fragmentos de ditos populares, frases feitas, essa resposta vale-se da apropriação de outros textos, numa paródia de provérbios, que suscita no leitor uma sensação de admiração e produz um efeito de comicidade na cena. Teríamos então um paradoxo de um senso comum, um desvio. Tanto pelo fato de um ser das alturas, ainda aprendiz das coisas térreas e da brincadeira mimética, saber dizer e contextualizar todos esses ditos, como por trazer em si um signo em que reconhecemos ter sido pronunciado automaticamente, símbolo do discurso repetitivo, da fala de papagaio.

Visconde fantoche de Emília

Outro ponto cômico da cena ocorre quando, em alguns trechos, Flor das Alturas esquece sua fala, quebrando a seriedade do diálogo e levando ao riso, ou quando o travesseiro amarrado na barriga do anjo para servir de pança escorrega e ele murmura aflito: “- O travesseiro está caindo!” (*ME*, p. 126). Emília com graça e flexibilidade se adapta à situação e grita para deixar o travesseiro cair: “Faz de conta que você emagreceu da dor de ver seu amo expandendo” (*ME*, p. 126). Entretanto Visconde em nenhum momento se detém, interpreta sempre seriamente seu papel, empenhando-se em cumprir com uma regularidade científica as suas ocupações. Enquanto a situação exige ações diferentes, Visconde continua agindo da mesma maneira como o personagem Dom Quixote que segue sempre a sua idéia e peca por obstinação, pois “há no fundo da comicidade uma rigidez de certo gênero, que nos obriga a seguir diretamente o caminho; ela faz com que não escutemos e que nada queiramos ouvir.”¹⁷⁶

Tensão e elasticidade são as forças reciprocamente complementares que a vida põe em jogo, especialmente porque “o que a vida e a sociedade exigem de cada um de nós é certa atenção constantemente desperta, que vislumbre os contornos da situação presente,

¹⁷⁶ BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980. p. 95

e também certa elasticidade de corpo e de espírito, que permitam adaptar-nos a ela.”¹⁷⁷ Esse desvio da vida na direção da mecânica é causa do riso que, segundo Bergson, é o “*mecânico calcado no vivo*”¹⁷⁸: “certa *rigidez mecânica* onde deveria haver maleabilidade atenta e a flexibilidade viva de uma pessoa.”¹⁷⁹ Mas esse aspecto mecânico somente é cômico porque revela sua natureza íntima. Destaca-se aqui o automatismo do sabugo de milho como efeito do involuntário, da obstinação, do desajeitamento.

Se a rigidez é indício de um afastamento do centro comum em torno do qual a sociedade interage, ela é um desvio e de certa forma uma excentricidade. Se a excentricidade é algo que inquieta a sociedade e a faz reagir através de um gesto simples como o riso; e se o riso é uma reação da sociedade às excentricidades, então o riso é uma condenação ao excêntrico. De maneira que toda excentricidade será condenada, não por ser objeto de um defeito, pode até ser de uma qualidade, mas por fazer parte do involuntário, do inconsciente. E a excentricidade do Visconde consiste no fato de que mesmo sendo boneco é também científico, possui, portanto, um desvio do lúdico no lúcido. A ciência é a sua rigidez, mas é de certa forma também a sua virtude inflexível.

O que há de sério na vida é consequência da nossa liberdade, adverte Bergson que os sentimentos por nós nutridos, as paixões incubadas, as ações deliberadas, contidas, executadas, enfim, o que vem de nós e que é bem nosso, é o que dá à vida o seu aspecto às vezes dramático e em geral grave. Se o que é próprio do homem, a sua liberdade é o que há de mais sério no ser, então para torná-la risível será necessário perdê-la? De certa forma não, pois a perda da liberdade resultaria no trágico. Para transformá-la em cômica é necessário torná-la uma liberdade aparente, ou seja, algo que aparentemente se movimenta, age por conta própria, enfim, que pressupõe uma alma humana, mas que na realidade não existe.

Quando uma personagem crê falar e agir livremente, conservando, assim, o essencial da vida, mas na realidade é um simples brinquedo nas mãos do outro que com ele se diverte como uma marionete, ou uma espécie de fantoche articulado, tem-se o efeito cômico que Bergson define como “*todo arranjo de atos e acontecimentos que nos dê, inseridos uma na outra, a ilusão da vida e a sensação nítida de uma montagem*”

¹⁷⁷ BERGSON, Henri. Op. cit. p. 18.

¹⁷⁸ Id., ibidem. p. 27.

¹⁷⁹ Id., ibidem. p. 15.

mecânica.”¹⁸⁰ Porém essa montagem deve ser muito refinada, de forma que as duas imagens, a de uma pessoa e a de um mecanismo, continue a dar a impressão de um ser vivente.

Emília age com Visconde da mesma maneira que as crianças agem com seus bonecos: faz com que eles cresçam, dá-lhes alma, torna-os homens apesar de continuarem boneco, levando-os, portanto, a um estado de indecisão. Visconde recebe da boneca a possibilidade de contar as histórias que aconteceram no sítio e não estão nos livros. Apesar de livre para fazer a narrativa, o sabugo não é livre o suficiente para ser personagem principal, para ser herói, portanto, é e não é memorialista, e esta condição é negada até o final das memórias. Visconde tem o usufruto da palavra, mas não o seu domínio, pois a boneca sempre o supervisiona e interfere no teor do texto:

- Como vai o serviço? – indagou ela. Já escreveu alguma coisa?
 - Um colosso, Emília! Conte toda a história do anjinho, a vinda das crianças inglesas, a luta de Popeye com o capitão Gancho, com os marinheiros do “Wonderland” e depois com Pedrinho e Peter Pan ...
 - Contou que fui eu quem salvou tudo? Que se não fosse a minha idéia da couve, teria sido um horror?
 - Conte tudo direitinho.
 - Então leia.
- O Visconde leu todos os capítulos já prontos, aos quais Emília aprovou e gabou, achando-os muito bem escritos. (*ME*, p. 96)

Visconde não se conforma em ser um fantoche manipulado pelas mãos de Emília e procura rebelar-se: “Vou pregar-lhe uma peça, pensou consigo. Vou escrever uma coisa e quando ela voltar e mandar ler, eu pulo o pedaço ou leio outra” (*ME*, p. 113). Entretanto o sabugo acaba por enredar-se nas malhas por ele tecidas:

- Como vão as “Memórias”, Visconde? Mais um capítulo?
 - Sim – respondeu o Visconde, meio atrapalhado. Escrevi mais um capítulo...
 - Sobre quê?
- O Visconde, que não queria ler aquele capítulo contra ela, começou a inventar.
- Escrevi – disse ele, sobre... sobre a nossa volta da viagem ao céu. Conte o... o tombo que vocês deram de cima daquele cometa.
- Emília desconfiou.
- Visconde, Visconde! O senhor está me tapeando!... Esse seu ar de cachorrinho que quebrou a panela está me dizendo que o senhor escreveu uma coisa e quer impingir outra.

¹⁸⁰ BERGSON, Henri. Op. cit. p 42.

O pobre Visconde corou até a raiz das palhinhas. Impossível enganar aquele azogue! (*ME*, p. 116)

Aqui, além de a situação voltar-se contra quem a criou, temos também uma inversão de papéis, a idéia do ladrão roubado, do enganador enganado: Emília utiliza a narrativa de Visconde para ser personagem-herói, agora é o sabugo que utiliza a mesma narrativa para torná-la vilã. Por trás de aparente fragilidade e ingenuidade, o sabugo de milho estabelece uma estratégia de dominação na escrita memorialista e tenta se soltar das cordas, ao mostrar ao leitor o quanto Emília é tirana e sem coração: “Não tem dó de nada. Quando tia Nastácia vai matar um frango, todos correm de perto e tapam os ouvidos. Emília, não. Emília vai assistir. Dá opiniões, acha que o frango não ficou bem matado, manda que tia Nastácia o mate novamente – e outras coisas assim” (*ME*, p. 113).

Também ressalta o fato de Emília ser interesseira e egoísta: “Só pensa em si, na vidinha dela, nos brinquedinhos dela. Por isso mesmo está ficando a pessoa mais rica da casa” (*ME*, p. 113). Enquanto o Visconde só possui um único objeto: sua cartola. Com o riso, o sabugo de milho critica os desvios de conduta e a política de interesse pessoais da boneca e, simultaneamente, procura seduzir o leitor para que este acredite na sua suposta posição de humildade e de anonimato, numa forma de camuflar o desejo de poder. Entretanto Emília concorda que tudo que Visconde escreveu para desmoralizá-la perante o público é a mais pura verdade: “- É isso mesmo. Sou tudo isso e ainda mais alguma coisa. Pode ficar como está” (*ME*, p. 117). Assim ao aceitar o texto de Visconde a boneca reconverte sua posição de herói na narrativa memorialística.

Pelo crivo de Emília só passa realmente o que ela autoriza. Contudo Visconde não aprende e procura mais uma vez trapacear a narrativa memorialística. Fingindo fraqueza e desproteção, o sabugo mascara o desejo de poder, de dominação e quando surge a oportunidade manipula a escrita e ridiculariza a boneca:

Nesse momento o homem deu comigo, Visconde. Ficou logo de olho arregalado.

- Quem é esta estranha e interessante figurinha? – indagou.

- Pois é justamente um dos artistas novos sobre que falei – respondeu Shirley. Estivemos ensaiando uma fita tirada do *D. Quixote*. Este Visconde faz o papel de herói, e já levou o tranco da asa do moinho. Está em pandarecos, todo moído por dentro, com três costelas partidas.

Mr. John assombrou-se. Examinou-me de todos os lados, fez-me perguntas e acabou dizendo:

- Pois, minha cara Shirley, acho que você acertou. Este freguesinho dá uma estrela de cinema de primeiríssima ordem. As fitas em que ele aparecer vão causar um sucesso tremendo. (ME, p. 135 – 136)

Na brincadeira de narrar uma história inventada, Visconde disfarça a sua seriedade, pois enuncia o que deveria ser fingindo acreditar ser precisamente o que é. O sabugo de milho narra suas qualidades e o interesse despertado no produtor de cinemas, enquanto denigre a imagem da boneca, especialmente quando ressalta a principal qualidade de Emília, o dom da fala, e este se torna motivo de desdém.

- E temos ainda o terceiro – continuou Shirley apresentando o Moinho. Esta é a famosa Emília, que nasceu no célebre sítio de Dona Benta.
 - Não me interessa – respondeu Mr. John imediatamente, sem gagueira nenhuma. Bonecas de pano não valem nada.
 - Mas esta é falante, Mr. John! – alegou Shirley.
 - Pior ainda – disse ele. Podemos fazer negócio com D. Quixote e o anjinho. Mas a tal boneca de pano pode limpar as mãos às paredes. *Vade retro!*... (ME, p. 136 – 138)

Ao depreciar a boneca de pano, Visconde dirige o riso contra Emília, indicando assim uma afirmação do poder do sabugo de milho, numa transgressão representada pelo prazer da libertação simbólica. Porém quando a boneca retorna e pede para ler os papéis escritos o sabugo, em vão, procura escondê-los:

- Quero ver isso! – gritou a boneca. Já! ...
 - E eu não quero mostrar – respondeu o Visconde. Não passa de simples borrão. Está cheio de erros. Vou passar a limpo. Depois mostrarei.
 Emília deu-lhe um peteleco e tomou-lhe as tiras. Leu-as. Ficou vermelhinha como as romãs.
 - Com que então, Senhor Visconde, está me sabotando as Memórias, hein? Risque já todas as impertinências e escreva o que vou dizer.
 O Visconde pegou da pena e com toda a humildade foi pondo no papel o que Emília quis. (ME, p. 138)

O leitor ri da expectativa frustrada do sabugo de milho, da incongruência existente entre o que ele aguarda e o que efetivamente ocorre. É a comicidade definida por Herbert Spencer como indício de um esforço que depara de súbito com o vazio, que para Kant advém de uma espera que dá subitamente em nada e para Propp significa o “malogro da vontade”¹⁸¹: uma comicidade sem qualquer mescla de tristeza, antes até com certa

¹⁸¹ PROPP, Vladimir. “O malogro da vontade”. In: _____. Op. cit. p. 93 - 98.

parcela de alegria maldosa, que ocorre nos casos em que a pessoa é guiada por impulsos e tendências egoístas e mesquinhas, e não apenas por pequenas coisas do dia-a-dia. Contudo, como nota Bergson, essa desproporção entre causa e efeito somente é fonte direta do riso porque nos depara com um jogo de engrenagem, molas e cordões. De fato após dar mil e uma voltas para ludibriar a boneca de pano e denegrir sua imagem perante os leitores, o sabugo de milho retorna ao ponto de partida, ou seja, Visconde retoma então a posição de fantoche em que Emília maneja conforme deseja.

Espelho, espelho meu...

Essa disputa entre manipulador e manipulado exhibe um desvio do caráter que é ao mesmo tempo invisível a quem o possui, visto que o cômico é inconsciente, mas visível aos demais, para que possa ser objeto de riso; indulgente consigo mesmo a fim de exhibir-se sem escrúpulos, porém penoso com os outros a fim de que o reprimam; corrigível imediatamente, pois o riso castiga os costumes e nos obriga a cuidar de parecer o que deveríamos ser; contudo certo de reaparecer sob novos aspectos; inseparável da vida social embora insuportável à sociedade; enfim “capaz para assumir a maior variedade de formas imaginável, de se adicionar a todos os vícios e até mesmo a algumas virtudes.”¹⁸²

Afinal que sentimento todos esses ingredientes misturados constituem? Que defeito é esse ao mesmo tempo tão superficial quanto profundo? A vaidade, responde Bergson.

Do latim *vanitas*, de *vanus* que significa vão, oco, vazio, a vaidade é, basicamente, o deleite sentido pela posse de dotes físicos, intelectuais, ou ainda de bens materiais, levando o indivíduo não só a supervalorizá-las, mas a exhibi-las. Fruto da vida social, a vaidade é uma admiração de si calcada na admiração que se crê inspirar aos outros, pois o vaidoso considera-se superior a todos, em relação a seus dotes reais ou imaginários. “A vaidade, em si, mal passa de um vício, e, contudo, todos os vícios gravitam em torno dela e tendem, ao se requintarem, a ser tão-só meios de a

¹⁸² BERGSON, Henri. Op. cit. p. 89.

satisfazerem.”¹⁸³ Tão difundida na humanidade quanto o ar na natureza, a vaidade é ainda mais natural, mais inata que o egoísmo.

Espelho, espelho meu, existe alguém mais bela do que eu? Pergunta-se afirmativamente a madrastra de bela adormecida. E Emília, como se porta diante do espelho?

A boneca de pano e macela tem motivos diversos para se vangloriar diante do espelho, afinal seu autor é o primeiro a afirmar: “Emília é o que quer, e não o que eu quero que ela seja” (São Paulo, 01.02.1943), e assim independente chega mesmo a governá-lo, em vez de ser por ele governada. Seus leitores também contribuem para o convencimento da boneca. Para um deles, Emília chega a ser a oitava maravilha do mundo, outro se confessa emiliano: tornou-se meio filósofo e passou a viver como a boneca.

As personagens do Sítio do Picapau Amarelo, apesar de nem sempre concordarem, admitem esse favoritismo pela boneca: “Você já anda bem famosinha no Brasil inteiro, Emília, de tanto o Lobato contar suas asneiras. Ele é um enjoado muito grande. Parece que gosta mais de você do que de nós (...). É só Emília pra cá, Emília pra lá, porque a Emília disse, por que a Emília aconteceu” (*DQ*, p. 61). E quando Dona Benta argumenta que os desmandos da boneca é devido a certo estado de loucura, Narizinho replica: “- Louca, nada, vovó! respondeu a menina. Emília está assim por causa da ganja que lhe dão. No Brasil inteiro as meninas que lêem essas histórias só querem saber dela – e Emília não ignora isso.”¹⁸⁴

Então como Emília não irá mirar-se diante do espelho em suas memórias, se o desejo do escritor autobiográfico é o de pavonear-se em mil cabriolas diversas, mesmo quando finge desejar o contrário. A boneca age sabiamente e, quando narra o seu suposto encontro com Shirley Temple, procura demonstrar sua surpresa quando a atriz afirma conhecê-la, mas faz questão de destacar a sua fama:

Shirley veio de galope. Mas não mostrou o menor espanto. Abraçou-me, dizendo:

- Eu sabia que você acabava chegando até aqui. Ainda ontem disse à mamãe: “Qualquer coisa está me dizendo que Emília não tarda.”

Quem se admirou daquelas palavras foi eu.

- Então... então já me conhecia? – perguntei.

¹⁸³ BERGSON, Henri. Op. cit. p. 89.

¹⁸⁴ LOBATO, Monteiro. *Aritmética da Emília. Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965. p. 93.

- Ora, Emília! Quem não conhece a Marquesa de Rabicó? Fique sabendo que em Hollywood todos sabemos de corzinho aqueles livros onde vêm contadas as suas histórias. O caso da pílula falante, da viagem do País da Fábula, onde Dona Benta se sentou em cima do dedo do Pássaro Roca pensando que era raiz de árvore... Quem não sabe essas histórias? (ME, p. 119 – 120)

Emília, Visconde e todos aqueles que iniciam um processo de escrita de si certamente não de mentir e geralmente o fazem intencionalmente, por vaidade, como opina Heine sobre as confissões feitas por Rousseau. De forma que a boneca de pano recorre ao lugar-comum de que “quem escreve memórias arruma as coisas de jeito que o leitor fique fazendo uma alta idéia do escrevedor” (ME, p. 4). Especialmente porque as memórias, as autobiografias, os diários, enfim os diversos tipos da escrita do eu foram feitos para serem lidos, foram feitos para um público.

Afinal todo escritor aspira ser lido. Exceto o narrador-protagonista de *Memórias do subsolo* que enfatiza o fato de que suas memórias foram escritas exclusivamente para si e que nunca terá leitores, mas aqui se trata de uma composição ficcional de Dostoiévski, e que, importa ressaltar, teve e continua tendo um número considerável de público leitor. Até Nietzsche, que afirma escrever a retrospectiva de sua vida apenas para si mesmo, que ninguém deverá lê-la, excetua sua leitura por “certo Lama bondoso.”¹⁸⁵ E, ao ratificar que ela não é feita para alemães, que irá enterrá-la e escondê-la até embolorar, contradiz-se ao festejar a possibilidade de ressurreição desses manuscritos e a probabilidade de os alemães tornarem-se dignos da leitura do grande presente que Nietzsche lhes faz.

Emília não dissimula, deseja leitores e faz questão de ressaltar esse fato, tanto que, para o leitor não ficar sabendo que a sua vida é igual a de todos e assim perder o interesse na leitura, a boneca indica na introdução de seu relato que irá mentir, mas mentirá com toda habilidade, a fim de transmitir a idéia de que está realmente contando a verdade e o leitor possa compreendê-la, apreciá-la e amá-la. Afinal “o espírito, amante de si mesmo, só procura no mundo exterior um pretexto para concretizar suas imaginações.”¹⁸⁶

¹⁸⁵ NIETZSCHE, Friedrich W. Op. cit. p. 155.

¹⁸⁶ BERGSON, Henri. Op. cit. p. 95.

Jogo de palavras

Nos estudos sobre o riso, Schopenhauer afirma que: “o riso advém sempre da incongruência repentinamente percebida entre o conceito e os objetos reais, que através dele, em alguma relação, foram pensados, sendo ele mesmo, precisamente, apenas a expressão dessa incongruência.”¹⁸⁷ E classifica-o em dois tipos: o chiste e o absurdo. Em que o jogo de palavras é uma espécie de chiste, pois junta dois conceitos diferentes em uma mesma palavra. O homem ri porque se satisfaz em ver que a razão se engana em relação à realidade, pois aquela, que tem aparência de verdade, ridiculariza-se por não ser capaz de alcançar a realidade. De maneira que, na concepção do filósofo, o riso ocorre quando descobrimos que os objetos ao nosso redor não correspondem aos conceitos e às representações que deles fazemos.

Como Schopenhauer, Bergson considera que o jogo de palavras é a interferência de dois sistemas de idéias na mesma frase. Contudo ressalta que o risível do jogo de palavras advém do fato dele trair um desvio momentâneo da linguagem, pois, diferentemente da metáfora poética e da comparação que esclarece, “o jogo de palavras nos faz pensar sobretudo num desleixo da linguagem, que esqueceria por um momento a sua verdadeira missão, pretendendo por si ditar normas às coisas, em vez de se sujeitar às normas delas”¹⁸⁸, pois nesse jogo a idéia da palavra ultrapassa a significação da palavra.

Em geral, a palavra pode apresentar um sentido próprio ou sentido figurado, dependendo do modo que as expressemos. De fato toda palavra começa por designar um objeto concreto ou uma ação material, mas aos poucos o sentido da palavra pode transformar-se em uma relação abstrata ou em simplesmente idéia. Donde o efeito risível é obtido quando se toma uma expressão empregada em sentido figurado, e a põe no sentido próprio, ou seja, quando se materializa uma metáfora. Sua fonte é a percepção do caráter enganador de qualquer acordo entre a realidade e o pensamento, “do caráter fluido e evanescente da linguagem, e a consciência de que qualquer atrelamento do significado ao significante é artificial e fingido ou ideológico.”¹⁸⁹

¹⁸⁷ SCHOPENHAUER, Arthur. apud. ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. p. 174.

¹⁸⁸ BERGSON, Henri. Op. cit. p. 65.

¹⁸⁹ DUARTE, Lelia Parreira. “Riso e morte: submissão e libertação”. In: *Romântica*. Belo Horizonte: Colibri, n. II, 2002. p. 16.

O processo da boneca de pano é o de prolongar a idéia até o ponto em que exprime o contrário do que foi a princípio pensado, fazendo o espectador cair na armadilha do discurso. Emília sabe lidar com as palavras, brincar com a linguagem. Utiliza-se de conceitos diferentes, explora o trocadilho, chama a atenção para materialização da imagem e tira proveito da diversidade de sentidos que a palavra pode assumir, em sua passagem do sentido próprio ao figurado, numa forma de ordenar (ou desordenar) o pensamento. Por exemplo, quando expõe sua concepção sobre o que é desaforo:

- Desaforo é fazer certos elogios a uma pessoa. Vou dar um exemplo. Temos por aqui um animal chamado cachorro ou cão, bicho de bons sentimentos, o mais amigo do homem. É tão delicado e amoroso, que o consideram o símbolo da fidelidade. É o cão que guarda os quintais contra os ladrões. É o cão que puxa os trenós nas regiões só de gelo. É no cão que o homem faz experiências de laboratório. O cão é um colosso. Pois bem. Quando um homem compara outro homem ao cão, dizendo “Tu és um cão”, o outro puxa faca. Desaforo é isso...

- Não entendo – murmurou o anjinho. Se o cão é um animal com tais qualidades, chamar cão a um homem devia até ser uma honra.

- Pois é coisa de puxar faca ou dar tiro. Outro exemplo. Há por aqui certo animal ainda mais precioso que o cão – a vaca. A maior maravilha de bondade e utilidade que existe no mundo é a vaca. Dá leite para os filhotes dos homens. Dá queijo. (...) Dá ossos com que se fazem botões e mil coisas.

- Então é a maravilha das maravilhas! – observou o anjinho, entusiasmado com a vaca.

- Se é! Tão maravilha que em certos países, como o Egito, a vaca era adorada – virou deusa. (...) Pois muito bem. A vaca é tudo isso que acabo de dizer e ainda muito mais. No entanto, se você comparar a mais suja negra da rua com uma vaca, dizendo: “Você é uma vaca”, a negra rompe num escândalo medonho...

- Que coisa interessante! – exclamou o anjinho, assombrado.

- E vice-versa – continuou Emília. Há por aqui uns animais que são malvadíssimos, umas verdadeiras pestes, como a cobra, que tem veneno nos dentes e o tal tigre que é estúpido e cruelíssimo. (...) Mas se num verso um poeta compara uma mulher a uma cobra, dizendo, por exemplo, que ela tem movimentos de serpente (serpente é o mesmo que cobra), a ‘elogiada’ rebola-se de gosto. E se um homem compara outro a um tigre, este sorri. Existiu na França um célebre Clemenceau que foi apelidado o Tigre. Pensa que ele puxou faca? Nada disso. Babava-se todo, quando o chamavam de tigre. Mas fosse alguém trata-lo de cão ou vaca!... Ah, vinha tiro na certa ...

- O anjinho ouvia, ouvia e ficava a cismar. Realmente, era-lhe impossível entender as coisas da terra. (ME, p. 20 -22)

Lobato não procura somente o cômico *tout court*, mas principalmente a função útil, a função social do risível. Como nota Bergson, “para compreender o riso, impõe-se

colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade. (...) O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social”¹⁹⁰ É esse, portanto, o procedimento básico da Marquesa de Rabicó: jogar não só com as palavras, mas principalmente com as idéias, arruinando a sintaxe que mantém juntas as palavras e as coisas, como uma forma de questionar e refletir sobre a veracidade das convenções sociais. Afinal como diz um ditado popular “idéias são coisas capazes de fazer ruído no coração.”

Esse jogo está bem presente em suas memórias, quando tece observações que impressionam, interessam, divertem e deleitam. As respostas da boneca quebram deliberadamente a expectativa e surpreendem por uma atuação diferente. Emília tem saída para tudo, quando explica para o anjinho não ter medo dos morcegos, só deve evitar ficar debaixo deles: “porque os tais morcegos comem os figuinhos e às vezes os descomem em cima da cabeça da gente...” (ME, p. 85). E até mesmo quando Visconde lhe propôs a difícil pergunta: “- Mas, afinal de contas, Emília, que é que você é? Emília levantou para o ar aquele implicante narizinho de retrós e respondeu: - Sou a Independência ou Morte!” (ME, p. 115).

O prazer que as respostas ou idéias nos proporcionam decorre do maior ou do menor grau de imprevisibilidade, certeza e filosofia. Um tombo na calçada nos faz rir porque é inesperado. Emerge, portanto, o cômico. Mas se o inesperado produtor do cômico chega ao imprevisível, certo e filosófico, temos a sublimação do cômico que é o humor. Humor, na concepção lobatiana, é “*a maneira imprevisível, certa e filosófica de ver as coisas.*”¹⁹¹ Mas se a proposta é humor, amor será a resposta, como diz Emília, personagem transtextual de *Ficções lobatianas*: “no Sítio o AMOR é LÚDICO e o HUMOR é LÚCIDO.”¹⁹²

Ironia e humor nas Memórias

Literatura é, para Lobato, “uma atitude – é a nossa atitude diante desse monstro chamado Público, para o qual o respeito humano nos manda mentir com elegância, arte, pronomes no lugar e sem um só verbo que discorde do sujeito.”¹⁹³ Por detrás do pitoresco

¹⁹⁰ BERGSON, Henri. Op. cit. p. 14

¹⁹¹ LOBATO, Monteiro. Op. cit. p. 12.

¹⁹² DÍDIMO, Horácio. Op. cit. p. 159.

¹⁹³ LOBATO, Monteiro. “Escusatória”. In: _____. Op. cit. tomo 1. p. 17.

ou da comicidade que Lobato transmite ao seu discurso literário está um espírito maroto e iconoclasta, quebrando imagens consagradas, afirma Nelly Novaes Coelho. Afinal a pernóstica figura memorialística da boneca Emília critica não somente o modo de se portar do escritor na escrita autobiográfica, mas as instituições, a sociedade, revelando não só uma concepção niilista do mundo, mas também o humor lobatiano.

Segundo Alaor Barbosa, humor e ironia se mesclam e se confundem em Lobato. Um humor, como nota o estudioso, inteligentíssimo: “filho de uma visão de mundo a um só tempo crítica e construtiva e [que] tem, literariamente, uma finalidade: surpreender o leitor, captar e prender-lhe a atenção, diverti-lo, comprometê-lo com a história, não o deixar esquecê-la”¹⁹⁴ e uma ironia fina “que não esconde, antes se faz veículo de um amor profundo às criaturas, à vida, ao ser humano.”¹⁹⁵

De origem filosófica, a ironia vem do grego *eironeia*, termo socrático, que originou o vocábulo latino “ironia”, geralmente traduzido por dissimulação ou fingimento. Mas, diferentemente da dissimulação que tem por intenção um objetivo exterior, a ironia tem uma intenção metafísica, isto é, sua intenção nada mais é que a própria ironia. Figura do discurso retórico cuja característica está em dizer o contrário do que se pensa, a ironia é uma oposição do real com o ideal: do que é com o que deveria ser. Dona de certa nobreza que provém do fato de que gostaria de ser compreendida, mas não diretamente, a ironia consiste em dizer em tom sério o que não é pensado seriamente, ou em tom de brincadeira algo que se pensa a sério.

Segundo Kierkegaard, a ironia é fruto da maneira de como o ser se posiciona no mundo, “é uma *determinação da subjetividade*.”¹⁹⁶ Embora não seja de origem literária, a ironia é muito utilizada na literatura devido a sua natureza de arte que tem como matéria a linguagem. Em todas as épocas: desde a épica de Homero e a lírica de Arquíloco até a literatura contemporânea, encontra-se o discurso irônico. Contudo seu lugar de destaque na literatura é obtido no final do século XVIII com inovações advindas do Romantismo, como a consciência da individualidade, a rebeldia da subjetividade à objetividade, os quais se refletem no discurso através da presença do autor que passa a assumir voz na narrativa e que toma ciência de não ser a obra literária exclusivamente

¹⁹⁴ BARBOSA, Alaor. *O ficcionista Monteiro Lobato*. São Paulo Brasiliense, 1996. p. 55 – 56.

¹⁹⁵ Id., *ibidem*. p. 56.

¹⁹⁶ KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia. Constantemente referido a Sócrates*. Tradução Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991. p. 227.

mimese, reprodução da realidade, mas uma forma particular da linguagem apreender o mundo.

Arte de enganar, a ironia pode ser distinguida em graus variados de fingimento, entre eles: o retórico, de oposição; e o literário, de conciliação. Apesar de existir distinção entre esse dois tipos, a estratégia básica da comunicação irônica é a de falar por antífrases, procedimento retórico que consiste em dizer o contrário do que pensamos ou do que acreditamos ser verdadeiro, e sua existência só ocorre se houver ironista, aquele deixa aparecer dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido, chegando às vezes a contradizer a seriedade da obra, e cuja proposta se completa na recepção que percebe a existência de divergências entre a mensagem enviada e a pretendida. Destarte a preocupação do texto com a comunicação passou a valorizar também o receptor.

A ironia retórica consiste em dizer o contrário do que se pensa e daquilo que se quer fazer entender, mas indicando claramente o sentido pretendido: “a presença de incongruências indica que no texto onde ela se encontra não se diz o que se diz, ou que o que nele está dito é o contrário do que deve ser compreendido.”¹⁹⁷ Essa ironia é usada no plano do enunciado de um texto: o emissor envia uma mensagem para o receptor que percebe as contradições e incongruências que sinalizam as verdadeiras intenções do autor. Seu campo de ação é o do engano, o da sedução, sua preocupação é o convencimento, a cumplicidade do leitor: *ridendo, castigat mores*.

Devido à natureza retórica, pragmática, mas também enganadora essa ironia acentua-se ao se deixar arrastar pela idéia do bem que deveria ser. Mesmo valorizando o receptor e a sua capacidade de reconhecer uma mensagem cifrada, a ironia retórica é monológica, não abre espaço para discussões, e põe-se a serviço de ideologias, estabelecendo “verdades” que interessam a determinada perspectiva. O ponto de vista é o do autor que tem, portanto, algo a ensinar e considera a capacidade do leitor de decodificar essa mensagem didática, assimilando-a ou recusando-a.

Utilizando-se de uma tessitura que constrói e desconstrói, o autor aspira realizar desejos ou ainda conseguir ou manter o poder, a quem interessa uma significação para o seu texto e o reforço de suas ideologias. A luta pelo poder pode ser empreendida pelas personagens ou pela discordância entre as vozes presentes no enunciado. O ironista

¹⁹⁷ DUARTE, Lélia Parreira. (org.). “Artimanhas da ironia”. In: *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte: UFMG, v. 1. n. 1, jun. 1979. p. 9.

geralmente elogia com exagero o seu adversário ou o ridiculariza, pois seu objetivo é o de mostrar-se superior e sua postura nunca será de neutralidade, mas a de quem sabe e pode ensinar. Afinal quem ri se sente tão seguro da sua verdade a ponto de olhar para as contradições alheias com superioridade.

Essa postura de ironista é observada no início da narrativa memorialística quando de tanto ouvir Emília falar em “Minhas Memórias” Dona Benta, após perguntar: “- Mas, afinal de contas bobinha, que é que você entende por memórias?” (*ME*, p. 3), e ouvir a definição da boneca de que memórias são as histórias da vida de uma pessoa, com tudo o que acontece desde o dia do nascimento até o dia da morte, caçoa: “- uma pessoa só pode escrever memórias depois que morre...” (*ME*, p. 3). Ou ainda quando faz questão de frisar que “Em memórias a gente só conta a verdade, o que houve, o que se passou” (*ME*, p. 129).

Também Visconde de Sabugosa em diversas passagens da narrativa trava diálogos com Emília recheados de ironia. No início da história, quando Emília o torna seu secretário, o sabugo questiona: “Memórias! Pois então uma criatura que viveu tão pouco já tem coisas para contar num livro de memórias?” (*ME*, p. 5). Mais adiante, quando a boneca resolve sair e decide que o sabugo deve continuar escrevendo mesmo sem a sua presença, o sabugo argumenta: “- Mas assim as Memórias ficam minhas e não suas, Emília” (*ME*, p. 14). Ou ainda quando questiona o fato de Emília afirmar que sabe escrever memórias: “- Sabe escrever memórias, Emília? – repetiu o Visconde ironicamente. Então isso de escrever memórias com a mão e a cabeça dos outros é saber escrever memórias?” (*ME*, p. 97).

Através da brincadeira, do exagero, de incongruências de tons e de elogios que censuram, a ironia retórica enuncia o que deveria ser fingindo acreditar ser precisamente o que é. Expõe o ridículo com a pretensão de fazer refletir e provocar mudanças; diz algo pelo contrário ou pelo diferente, pois sua crítica é moralizadora. Dirige a mensagem com um objetivo crítico que conta com a capacidade de compreensão do leitor.

Utilizando-se de antífrases Dona Benta e Visconde expõem ao ridículo o fato de Emília desejar escrever memórias. Revestindo-se sempre de uma posição de autoridade, os dois ironistas buscam tornar evidente ao leitor a sua suposta superioridade e, ao mesmo tempo em que procuram convencê-lo de suas “verdades”, forçam-no a refletir principalmente sobre o processo da escrita memorialística. Afinal esse tipo de ironista

preocupa-se com normas, com regras, em salvaguardar valores estabelecidos, defender-se do riso do outro, mas esquece-se de rir de si mesmo.

Diferentemente da ironia retórica, em que o autor tenta seduzir o leitor com o objetivo de encontrar um sentido para o seu texto; na ironia literária ou simplesmente humor o fingimento torna-se complexo, pois o texto exhibe sua tessitura e revela os recursos utilizados. Nela não há a intenção de domínio, nem de encontrar um sentido único para o texto. Ao contrário, o jogo predileto do humor é o de tornar relativo o conceito de autoridade e de verdade, pois ao mesmo tempo em que nos apresenta uma face da moeda, nos incentiva a mirar o outro lado. Sua intenção é a compreensão. Nas palavras de Celestino Vega: “El humorismo no nos deja llorar ni reir a gusto, porque humorismo es, en el fondo, un afán de comprender. Los humoristas obedecen, sin saberlo, a un precepto ético de Spinoza: ‘Non ridere, non lugere, neque destestari, sed intelligere’.”¹⁹⁸

O entendimento é o princípio do jogo da ironia literária que se elabora de forma mais livre e criativa do que a ironia retórica e, sem intenções pedagógicas, desamarra convicções, ideologias, moralismos. Sua estrutura está mais no plano do significante que do significado, explora mais a enunciação que o enunciado, e sempre põe dois ou mais sentidos em conflito como forma de impossibilitar o estabelecimento de um sentido único. Seu campo é o da enunciação textual, da tessitura da trama literária, “do bordado em torno do vazio, no lugar onde a linguagem se confessa construção, artifício, busca ilusória de significação.”¹⁹⁹

A ironia literária desmistifica a narrativa enquanto representação da realidade e revela a consciência do autor de que a obra literária é uma construção de linguagem, é artifício, e como tal é fictícia e ilusória. O texto revela-se uma construção comunicativa que depende de um leitor para se realizar, o qual não é mais visto exclusivamente como um espectador, mas como um produtor de significantes e significados, sua participação efetiva na construção do sentido do texto é indispensável, pois o texto se encontra em contínuo processo de produção de sentido. Desse modo a ironia literária é “consciência da

¹⁹⁸ VEGA, Celestino F. de La. *El secreto del humor*. Buenos Aires: Editorial Inova, 1967. p. 63. (O humorismo não nos deixa chorar nem rir a gosto, porque o humorismo é, no fundo, um afã de compreender. Os humoristas obedecem, sem saber, a um precepto ético de Spinoza: “Não rir, não brincar, nada detestar, mas compreender.”).

¹⁹⁹ DUARTE, Lélia Parreira. Op. cit. p. 9.

relatividade do homem e do mundo, como certeza de que a linguagem é um artifício e o fazer literário é algo relativizado pela necessidade de um receptor.”²⁰⁰

Se, como nota Almansi, a literatura talvez comece no momento em que a palavra passa a não ser mais garantia de um fato histórico ou de um acontecimento interior, especificamente quando aprendemos a manipular o fenômeno natural da linguagem e a utilizar palavras insinceras a fim de nos fazer passar pelo que não somos. Então um livro pode ser o depositário de uma verdade ou o receptáculo de uma mentira; seu texto pode descrever um sentimento autêntico ou uma sensação fictícia; suas convicções podem nascer da reflexão ou da ironia, as quais podem ser declaradas desinteressadamente ou com segunda intenção.

Se um livro é um produto cultural passível de falsificação de valores, de ideologias, de assinatura, ou seja, sujeito a contrafação, qual a leitura apropriada: uma interpretação literal ou uma extrapolação irônica? Almansi nos responde que nenhum método crítico pode provar qual a interpretação legítima de uma obra. O texto existe na medida em que é ambíguo, de forma que a leitura apropriada nada mais é que a tomada de consciência de sua desonestidade. E em homenagem a Shakespeare diz: “When the next swears that it is made of truth/ I do believe it, though I know it lies.”²⁰¹

É assim que procedemos à leitura de *Memórias da Emília*, acreditamos nesse texto mesmo sabendo que ele mente, pois na comunicação literária ou o autor é honesto e sincero ou é honesto na sua declaração de desonestidade, mas também ele pode atuar em uma área que não é estritamente séria, nem completamente desonesta. Essa zona indefinida, que Almansi nomeia através da expressão inglesa “tongue-in-cheek”, é a divindade da ambigüidade literária, um abominável e misterioso trejeito que retira as certezas do leitor e o condena a perceber na mensagem sentidos dúbios.

Essa ambigüidade é sinalizada pela ironia literária, a qual não interessa uma mensagem transparente ou então dizer algo para significar o oposto, mas a dubiedade lúdica para demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo no texto. É o resultado de uma atitude crítica que dá um tom especial à narrativa.

²⁰⁰ DUARTE, Lélia Parreira. Op. cit. p. 10.

²⁰¹ Cf. ALMANZI, Guido. Op. cit. p. 423. (Quando o texto jura que é fato verídico/ eu acredito nele, embora sabendo que ele mente).

Uma forma de humor através do qual “o autor revela sua consciência de que a literatura é algo produzido, onde se identificam artifícios e artifícios de construção.”²⁰²

Em *Memórias da Emília* a urdidura dos fios textuais é exposta a partir do momento que a boneca salienta que “quem escreve memórias arruma as coisas de jeito que o leitor fique fazendo uma alta idéia do escrevedor” (*ME*, p. 4). Esse processo ganha realce quando a boneca, de testinha franzida, diz não saber por onde começar, e torna visíveis os fios inseridos na rede da tessitura memorialística ao revelar que iniciará sua narrativa como *As aventuras de Robinson Crusóe*, pois demonstra a consciência de que literatura não é exclusivamente mimese, mas construção, artifício, linguagem, enfim, arte da palavra.

O trabalho lúdico da escrita memorialística de Emília delinea-se mais intensamente quando a boneca toma a pena das mãos do Visconde e decide contar não mais o que houve, mas o que devia haver caso Tia Nastácia tivesse cortado a ponta da asa do anjinho: “Fomos para Hollywood no ‘Wonderland’, com toda acriançada inglesa, Peter Pan e o Almirante. E Alice também. Fugi do sítio. Eu já andava enjoada de bolinhos, de pitangueira, de países-da-gramática. Fugi – fugi – fugi com o anjinho e o Visconde” (*ME*, p. 118). Emília declaradamente expõe o fingimento da construção literária e revela que na sua narrativa não existem porquês: “- Como isso? – perguntará alguém; e eu responderei: ‘Não me amolem com comos. Comigo não há como’” (*ME*, 119). A boneca simplesmente faz e pronto. Tem ainda o prazer de exhibir o caráter enganoso e lúdico de jogo e de trama quando ressalta que suas memórias por serem diferentes de todas as outras, pois contam o que houve e o que devia haver, são memórias fantásticas. Confiando na capacidade de percepção do leitor, liberta-se da necessidade de ensinar e valoriza-o como co-produtor textual.

O sentido do humor nas *Memórias*

O sentido humorístico de um texto se logra mediante uma leitura dúbia, pois o discurso do humor não serve a uma ideologia, mas à consciência da elaboração dos significantes textuais. Brinca com valores, cria novos sentidos, pois sabe que os significados não estão presos aos significantes, podendo variar de acordo com o contexto e

²⁰² DUARTE, Lélia Parreira. Op. cit. p. 10.

a circunstância. Lugar da ambigüidade, da dúvida, o texto, por não possuir um significado único, torna-se passível de várias leituras, abrindo espaço para a relatividade de sentido, para o dialogismo, a carnavalização, e principalmente para a valorização do leitor.

O carnaval, segundo Bakhtin, como lugar da inversão, da brincadeira tem a reversibilidade do poder. Nele, fazem-se constantemente o coroamento e o descoroamento, as mudanças e as inversões das hierarquias. Essa subversão está presente nas obras lobatianas, especialmente na voz transgressora da boneca Emília que é capaz de nos fazer romper com a lógica social, com as conveniências, com o bom senso e ao mesmo tempo nos faz juntar idéias pertencentes ao lúdico num convite à brincadeira, à indolência, mas também num convite à reflexão, ou melhor, como diz Emília, a ficar com o olho parado, pensando, pensando. Pensado o quê? Pensando que entendeu.

Afinal quem duvidará das imprevisíveis, certas e filosóficas definições de Emília para questões como: o que são memórias? “Memórias são a história da vida da gente, com tudo o que aconteceu desde o dia do nascimento até o dia da morte” (*ME*, p. 3). Ou o que é verdade? “Verdade é uma espécie de mentira bem pregada, das que ninguém desconfia” (*ME*, p. 5). Ou filósofo? “É um bicho sujinho, caspento, que diz coisas elevadas que os outros julgam que entenderam e ficam com o olho parado, pensando, pensando” (*ME*, p. 11). E ainda a vida? A vida é um pisca-pisca: “A gente nasce, isto é, começa a piscar. Quem pára de piscar, chegou ao fim, morreu. Piscar é abrir e fechar os olhos – viver é isso. É um dorme-e-acorda, dorme-e-acorda, até que dorme e não acorda mais” (*ME*, p. 12). E que depois que se morre, vira-se hipótese.

Interessante observar que as definições da boneca de pano não se estendem, sempre dizem o que têm a dizer com menos de quarenta palavras, e uma das características da boa definição é a de ser curta. Como também que essas explicações se encaixam perfeitamente no alvo definido, pois como nota Lobato o meio prático de testar uma definição é aplicá-la como um cobertor, se a definição cobre bem a coisa definida, sem deixar nada de fora, então é perfeita. Além disso, o prazer das reflexões de Emília reside não só no inesperado que produz o cômico, mas na imprevisibilidade, afinal não há nenhuma associação lógica entre a pergunta e a resposta, como entre verdade e mentira, entre filósofo e um sujeito sujo e caspento, ou mesmo entre a vida e um pisca-pisca, e ainda entre morte e hipótese; na certeza, pois não encontramos argumentos para contestar suas respostas; e também na filosofia, posto que nos levem a refletir, ou como Emília diz a

ficar de olho parado pensando, pensando. De forma que suas idéias por serem imprevisíveis, certas e filosóficas atingem a sublimação do cômico que é o humor.

O humor consiste em uma verdadeira presença de espírito, em uma visão simultânea de coisas distintas que permite estabelecer relações sutis e contrastes entre as coisas que, às vezes, parecem completamente diferentes. É um jogo de relações e relativizações. O humor consiste em uma reação especial a uma situação de conflito, a responder com sentido a situações conflitantes. O jogo do humorista para atenuar as circunstâncias é relativizá-las. Assim ao se expor a uma situação conflitante esforça-se para manter a serenidade, para não sucumbir à dor procura rir dela, busca no cômico seu sentido; para não se entregar ao burlesco busca o lado triste que suscita a compaixão e a piedade.

O humor é uma tensão entre tragédia e comicidade. E entre a tragédia e a comicidade há uma série de situações com ressonância sentimental muito diversa: patéticas, dolorosas, tristes, ridículas, entre outras. Mas o humorista, devido a uma sutil percepção, se move nesse campo diversificado e complicado, pois “El humorista tiene la virtud de ver las cosas por el anverso y por el reverso; una visión que le otorga muchos secretos: la nobleza de lo ridículo y la ridiculez de lo noble, la humildad de la vanidad y el orgullo de la modestia; la grandeza de lo pequeno y la pequeñez de lo grande (...).”²⁰³

O humor é uma forma de expressão sensata e também filosófica. Sempre que o humorista nos apresenta uma situação nos convida, ao mesmo tempo, a mirarmos o outro lado. Esse jogo, em que se faz presente uma coisa e um outro aspecto da mesma coisa, ou seja, em que se produz a fusão do trágico e do cômico, no qual se esboça um riso que é imediatamente suspenso, é observado nas reflexões de Emília, como quando fala sobre a injustiça:

Quando ouvi Dona Benta contar a história de D. Quixote, meu coração doeu varias vezes, porque aquele homem ficou louco apenas por excesso de bondade. O que ele queria era fazer o bem para os homens, castigar os maus, defender os inocentes. Resultado: pau, pau e mais pau no lombo dele. Ninguém levou tanta pancadaria como o pobre cavaleiro andante – e estou vendo que é isso que acontece a todos os bons. Ninguém os compreende. (*ME*, p 140 – 141)

²⁰³ VEGA, Celestino F. de. Op. cit. p. 61. (O humorista tem a virtude de ver as coisas pelo anverso e pelo reverso; uma visão que lhe outorga muitos segredos: a nobreza do ridículo e a ridículo do nobre, a humildade da vaidade e o orgulho da modestia; a grandeza do pequeno e a pequenez do grande.).

Emília compreende bem o fato de que não pode rir despreocupadamente de Dom Quixote, pois em suas cômicas frustrações há o reverso doloroso de boas intenções fracassadas; mas sabe também que é impossível a plena compaixão pelo herói cervantino como se tratasse de um herói trágico. Assim, ao responder a uma situação de conflito, Emília é capaz de rir de si mesma quando se sente demasiadamente indignada, e ao perceber a frivolidade de seu riso se pôr séria:

Quantos homens não padecem nas cadeias do mundo só porque quiseram melhorar a sorte da humanidade? Aquele Jesus Cristo que Dona Benta tem no oratório, pregado numa cruz, foi um. Os homens do seu tempo que só cuidavam de si, esses viveram ricos e felizes. Mas Cristo quis salvar a humanidade e que aconteceu? Não salvou coisa nenhuma e teve que agüentar o maior dos martírios.

Quando falo assim, Narizinho me chama de ‘filósofa’ e ri-se. Não sei se é filosofia ou não. Só sei que é como sinto e penso e digo. (ME, p. 141)

Somente Emília, uma boneca de pano e macela que evolui e vira gente, tem a virtude de, como um verdadeiro humorista, estar distante das criaturas e de si mesma, e essa distância lhe permite ver as coisas sob perspectivas diferentes e assim nunca se entregar, pois possui o estranho poder da objetividade. Afinal a essência do humor define-se “como consciência da relatividade do homem e do mundo, como certeza de que a linguagem é um artifício e o fazer literário é algo relativizado pela necessidade de um receptor.”²⁰⁴

É através da fantasia do Sítio do Picapau Amarelo, que Lobato reflete a sociedade e o tempo em que viveu, pois acredita que não será mentindo, especialmente mentindo às crianças, que tornará corretas as coisas. Assim, à sua moda, responde uma carta de três estudantes do Rio de Janeiro que lhe pediam ajuda financeira para melhorar as instalações de sua escola:

Meninas Nilda, Margarida e Rute: em mãos a cartinha de 25 do mês passado, sobre a falta de gabinete dentário aí. Que vergonha! Uma escola da Prefeitura do Distrito Federal em que as crianças precisam andar pedindo esmolas para cuidar dos dentes! Vergonha das vergonhas – mas eu não me admiro porque uma Prefeitura que chegou ao ponto de mandar retirar das bibliotecas das suas escolas os meus livros infantis e queimou-os, é naturalíssimo que não pense nos dentes das crianças. É uma Prefeitura amiga da cárie. *Asinus asinum fricat*, diz o latim, *Qui ressemble, s’ensemble*, diz o francês: Para tal Prefeitura só mesmo a cárie

²⁰⁴ DUARTE, Lélia Parreira. Op. cit. p. 9.

dentária. Querem vocês que eu contribua... Pois não. Vou mandar uma caixa de fósforos para vocês porem fogo nessa escola da Prefeitura – venham todos brincar no Sítio do Picapau Amarelo. O Quindim virou dentista, e bom dentista. Ele trata dos dentes de vocês todos de graça...²⁰⁵

É possível que Lobato carregasse nas tintas, como enfatiza Francisco de Assis Barbosa, mas “jamais mentiu aos seus leitores, um público fiel e cada vez mais numeroso, que ele nem sequer supunha a princípio haver sensibilizado de modo tão intenso e profundo.”²⁰⁶ Especialmente porque o estilo lobatiano de se expressar procura a desmistificação de ideologias dominantes e a denúncia de questões contundentes de sua época. Porém, essa forma lobatiana de denunciar os desmandos e as arbitrariedades nem sempre é bem entendida, especialmente se as reflexões de Emília forem tomadas em sentido lato.

Em certos momentos o humor da boneca é tão requintado que se torna incompreendido e geralmente questionado. Muita coisa que Lobato escreveu como crítica “acabou sendo entendido ao *pé da letra* e acabou como *elogio* daquilo que pretendia combater. Em seu afã de desmistificar os desmandos, as injustiças ou deteriorações dos sistemas (ou a ‘estupidez dos homens’, como ele dizia), Lobato não deixa ‘pedra sobre pedra’.”²⁰⁷ Como no diálogo de Emília com Visconde sobre a autoria da escrita memorialística que revela determinada organização moral da imoralidade:

- Sabe escrever memórias, Emília? – repetiu o Visconde ironicamente. Então isso de escrever memórias com a mão e a cabeça dos outros é saber escrever memórias?

- Perfeitamente, Visconde! Isso é que é o importante. Fazer coisas com a mão dos outros, ganhar dinheiro com o trabalho dos outros, pegar nome e fama com a cabeça dos outros: isso é que é *saber fazer* as coisas. Olhe, Visconde, eu estou no mundo dos homens há pouco tempo, mas já aprendi a viver. Aprendi o grande segredo da vida dos homens na terra: a esperteza! Ser esperto é tudo. O mundo é dos espertos. Se eu tivesse um filhinho, dava-lhe um só conselho: “Seja esperto, meu filho!” (ME, p. 97).

E conclui: “É inútil, Visconde, lutar contra os espertos. Eles acabam vencendo sempre” (ME, p. 98).

²⁰⁵ LOBATO, Monteiro. apud. BARBOSA, Francisco de Assis. “Monteiro Lobato e o direito de sonhar”. In: LOBATO, Monteiro. Op. cit. p. 54.

²⁰⁶ BARBOSA, Francisco de Assis. In: LOBATO, Monteiro. Op. cit. p. 54.

²⁰⁷ COELHO, Nelly Novaes. Op. cit. p. 147.

Segundo Bergson: “Expressar decorosamente uma idéia velhaca, referir-se a certa situação escabrosa, a certa profissão inferior ou a certa conduta vil e descrevê-las em termos de estrita *respectability*, é em geral cômico.”²⁰⁸ Contudo esse tipo de transposição de baixo para cima aplicada ao valor das coisas pode ser enunciado em duas direções. No sentido da ironia retórica em que se arrasta pela idéia do bem que deveria ser. E no sentido da ironia literária ou do humor em que para fazer notar as particularidades se desce no interior do mal com a mais fria indiferença. É este o procedimento utilizado por Emília quando descreve meticulosamente as situações, fingindo crer que assim as coisas deveriam ser.

O humorista, na concepção de Bergson, é um moralista disfarçado em cientista. Destarte, ao utilizar uma forma distorcida e informal de memorialista, uma boneca de pano, com olhos de retrós preto, sobrancelhas meio fora do lugar e recheio de macela, ou melhor, ao tornar um simulacro do simulacro em memorialista, Lobato fala a linguagem dos memorialistas, mas a reveste de orientação significativa diretamente oposta à orientação do discurso autobiográfico, pois Emília fala por ela, pelos leitores, por Lobato e faz o jogo verbal lobatiano, preocupado em levar ao público um texto polvilhado de crítica, ironia e humor.

Eu conto “o que houve e o que devia haver”

Memórias da Emília reforçam as expectativas do leitor ou as frustram? Dão ao público o esperado ou estabelecem a possibilidade de serem criadas novas solicitações pelo leitor?

Podemos afirmar serem essas memórias também as memórias de Lobato ou apenas uma caixinha como vemos nas lojas dos boticários que trazem pintadas figuras alegres e frívolas? Sabemos que no âmbito interno do livro os autores: Emília e Visconde não possuem nome coincidente com o da capa e da folha de rosto: Monteiro Lobato. Como não ocorre a equação autor = narrador = personagem, não deve receber a denominação de autobiografia. Mas é patente o fato de a imaginação lobatiana nunca se retrair, pois, como

²⁰⁸ BERSON, Henri. Op. cit. p. 67.

nota Cassiano Nunes, “fantasia e comicidade se amalgamam naturalmente na sua obra, formando uma unidade harmoniosa *sui generis*.”²⁰⁹

Seria então *Memórias da Emília* uma escrita *sui generis*, em que Lobato deixa a idéia correr o fio da pena e exercita seu talento através da caricatura, da ironia, e especialmente do humor, levando o leitor a ficar atônito entre o dito e o que o autor quis dizer, ao mirar o objeto desfocado pela pena do autor. Afinal o que faz o humorismo senão criar uma nova forma através de um processo de desconexão e transgressão dos códigos estabelecidos sem, contudo, imitar as anteriores. Vejamos.

Dez anos após a publicação das memórias da Marquesa de Rabicó, Lobato, em resposta a uma carta de Hernani Ferreira, retoma a questão memorialística: “Memórias... Não há gênero mais mentiroso, porque o mundo nos força a mentir sempre que falamos de nós mesmos – qualquer coisa que digamos sobre qualquer assunto estaremos sempre a falar, indiretamente, de nós mesmos, a nos enfeitarmos ou a nos deprimirmos (...)”²¹⁰ E mais adiante, esclarece o fato de gostar de memórias como literatura, “porque nas memórias o escritor aborda grande variedade de assuntos e isso o ajuda a pavonear-se em mil cabriolas diversas.”²¹¹ Como foi dito anteriormente, Emília, em suas memórias, enfatiza esse aspecto da escrita autobiográfica quando diz: ser “nas memórias que os homens mentem mais” (*ME*, p. 4) e ao esclarecer que “quem escreve memórias arruma as coisas de jeito que o leitor fique fazendo alta idéia do escrevedor” (*ME*, p. 4).

No decorrer da missiva a Hernani, Lobato aborda o fato de ter interesse em escrever um livro de memórias que permanecesse impenetrável:

Ah, a nossa covardia infinita! No dia em que aparecer um homem de verdadeira coragem, ah esse homem escreverá o maior livro de memórias do mundo – e o mundo o apedrejará, como apedrejou o marquês de Sade, um dos únicos homens sinceros que existiu.

Somos dois em um – somos o homem que é, e o homem social que precisa ser assim ou assado. O que somos, isso morre conosco; só temos coragem de escrever o que não somos, ou o que somos na nossa segunda natureza, a adquirida, a social. Eu tinha vontade (e talvez me atreva a tanto) de escrever uma tentativa de memórias – mas sairia com pseudônimo de verdade, de modo a permanecer impenetrável.²¹²

²⁰⁹ NUNES, Cassiano. *A felicidade pela literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 33.

²¹⁰ LOBATO, Monteiro. In: NUNES, Cassiano. Op. cit. p. 68.

²¹¹ Id., ibidem. p. 69.

²¹² Id., ibidem. p. 68 - 69.

Seria essa a idéia lobatiana: *Memórias da Emília*, um livro impenetrável? Existe livro impenetrável ou o que existe é um livro ilógico dentro da lógica ou do horizonte de expectativas do leitor? Se, como ressalta Eco: “Não existe nenhum autor que deseje ser ilegível ou ignorável. No máximo, como Joyce, aspira a educar um ‘*ideal reader affected by na ideal insomnia*’, mas espera firmemente, e para isso age com toda habilidade, que esse leitor possa um dia existir empiricamente.”²¹³

Ora, a habilidade com que Lobato tece os fios da narrativa memorialística da boneca de pano e macela não significa que ele não considere o gênero memorialístico interessante, visto que levou Emília a “escrever” as suas memórias e que em missiva a Rangel sugere: “E por que não escrevemos um livro de Memórias? Temos muita coisa a dizer – o nosso depoimento sobre o nosso tempo. Ando com idéias” (São Paulo, 26.12.1945). Significa certamente que a perspectiva memorialística proposta por Lobato é bem diferente da empregada pelos escritores da época.

Afinal para os intelectuais, artistas e, particularmente, os escritores, a autobiografia não consegue dar conta da atividade que os define e que os diferencia da maior parte dos outros homens. Fato esse destacado na sugestão de Lobato a Rangel sobre o destino da correspondência entre eles: “Façamos de nossas cartas duas cópias a máquina bem batidinhas, em bom papel, para relermos na velhice. São, afinal de contas, as nossas memórias íntimas – mas memórias só para nós” (Fazenda, 5.11.1916). Porque as pessoas em geral e até mesmo os familiares provavelmente não conseguirão entender o que eles foram um para o outro.

A partir dessas conjecturas, julgando-nos não leitores ideais, porém críticos, apresentamos ao texto nossa releitura e procuramos não nos tornar o que Eco denomina de “paraliteratura”, ou seja, a leitura que satisfaz a um horizonte de expectativa bem definido e sem surpresas; mas nos tornar “literatura” e por em evidência características de *Memórias da Emília* que tecem uma nova maneira de prazer textual. Atuando dessa forma, apreendemos a idéia de que Lobato não repudia a literatura do eu, mas sim a forma como o escritor se porta dentro dela. Ao se utilizar do gênero memorialístico para caricaturá-lo, Lobato amplia os desvios, a incongruência, fazendo uso dos exageros, não como um fim em si, mas para tornar visível aos olhos do leitor as contorções desse gênero observadas

²¹³ ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 100.

por ele. Especialmente porque, em suas estratégias persuasivas, o autor dessas reminiscências vela os significados para poder desvelá-los e ao encobri-los revela-os.

Convém ainda observar que quem faz uma paródia insiste em qualidades que sobressaem no objeto, e para entender sua verdade e beleza é necessário confrontá-lo com o modelo, pois se o discurso parodístico não busca transcender o original, pelo menos engendra uma obra com personalidade própria, como no caso de *Dom Quixote* que, mesmo ironizando a novela de cavalaria e enfatizando as diferenças entre o cavaleiro medieval e o cervantino, não impede que a narrativa das andanças de Dom Quixote e Sancho Pança seja uma autêntica novela de cavalaria.

Se Emília exerce sua capacidade de falar de maneira inventiva, crítica, irônica e principalmente repleta de humor, deferindo uma trajetória de independência, na qual questiona verdades, desafia padrões, viola normas, propõe novos pontos de vista, e, como ressalta Lajolo, em função destes predicados é lida como porta-voz de Lobato, intelectual crítico e participante que sempre exprimiu suas posições sem medo nem papas na língua²¹⁴, cabe ao leitor uma recepção que perceba o conflito entre a mensagem enviada e a pretendida.

Se o tecido do texto literário faz uso de cada fio nele inserido para delinear um bordado que revela a visão de mundo do autor, então nesse jogo de máscaras, nessa reinação lobatiana, sob a caricatura de Emília, o retrato gravado é o da boneca ou o do próprio Lobato?

Depois de tantas reflexões, algumas filosóficas, outras não, nos apoiamos em Dídimo que considera ser a grande reinação de Lobato o fato de que sob a tessitura de *Memórias da Emília*, como um carrapicho, ficou gravado o seu retrato. Contudo, em virtude dessa escrita imprevisível, irreverente, dissonante de Emília, Visconde e de Lobato, não tornamos nossa resposta acabada e intocável. O desafio de uma nova interpretação cabe a cada leitor que, de espírito incauto ou arguto, irá situá-la conforme seu contexto cultural, sua situação emocional. Especialmente “porque um livro é uma ponta de fio que diz: ‘Aqui parei; toma-me e continua, leitor’.”²¹⁵

²¹⁴ Cf. LAJOLO, Marisa. Op. cit. p. 126.

²¹⁵ LOBATO, Monteiro. *América*. São Paulo: Brasiliense, 1980. p. 45.

Afinal, como nota Hans Robert Jauss²¹⁶, a historicidade da obra literária se consolida pela atualidade determinada pelo leitor, não dependendo da época em que foi escrita, mas da época em que é lida. De forma que o autor e a obra começam a fazer parte da história no momento em que são lidos. Assim, fora do contexto de origem, o texto se abre a novas interpretações, pois cada leitor traz consigo sua experiência, sua cultura e valores de sua época. Inserido em um contexto, o leitor compreende a obra dentro dos limites do seu momento, tendo o texto algo a lhe dizer; por outro lado, o texto guarda em si uma resposta ao contexto sócio-cultural da escrita, resultando no que Jauss denomina de fusão de horizontes e lógica da pergunta e da resposta.

Essa capacidade de diálogo entre obra, leitor e contextos de sua leitura constitui o elemento que comanda sua permanência no tempo. A obra não pode ser vista como um fato consumado e imóvel, mas como um algo em movimento passível de transformações através das leituras, pois, mesmo trazendo em sua constituição as marcas de sua gênese, dos diálogos, absorções e transformações, a obra precisa de um destinatário e sua leitura não é uma recepção passiva, mas uma interação produtiva entre texto e leitor.

Apesar da perspectiva do público ser a de classificar o que recebe a partir do que recebeu antes, ao que Jauss propõe a expressão “horizonte de expectativa”, definindo-a como o conhecimento que o público tem a respeito do gênero da obra, sua experiência de leituras anteriores: “O leitor só pode ‘fazer falar’ um texto, isto é, concretizar numa situação atual o sentido potencial da obra, desde que insira seu pré-entendimento do mundo e da vida no espaço de referência literário envolvido pelo texto.”²¹⁷ Constata-se, portanto, ser a relação do leitor com o texto, além de receptiva, também ativa, pois, reagindo ao olhar que lhe foi imposto, o leitor pode se deixar convencer por ele, ou mesmo contrariá-lo e dele desconfiar.

Afinal toda obra “se propõe pelo menos *dois tipos de leitor*. O primeiro é vítima designada pelas próprias estratégias enunciativas, o segundo é o leitor crítico que ri do modo pelo qual foi levado a ser vítima designada”²¹⁸, pois, como nota Eco, o leitor crítico diverte-se não só com a história contada, mas também com a forma como foi contada.

²¹⁶ JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

²¹⁷ _____. apud. JOUVE, Vincent. *A leitura*. Tradução Brigitte Hervot. São Paulo: Unesp, 2002. p. 139.

²¹⁸ Eco, Umberto. Op. cit. p. 101.

Se o ingênuo leitor aceita prontamente a informação que *Memórias da Emília* dá sobre si mesma é capaz de logo nas primeiras páginas deixá-la de lado. Mas se o incrédulo leitor desconfia, pára para refletir sobre a natureza dessa escrita memorialística e assume uma postura crítica em relação ao discurso presente na narrativa da boneca de pano, nota então que esse texto expõe a estrutura da obra literária e desvela seu processo de construção, seus jogos de engano, num sutil convite à participação do leitor nas acrobacias da linguagem.

É como o leitor proposto por Eco, aquele que ultrapassa a narrativa para se divertir também com a forma como foi narrada, que procedemos nossa leitura das reminiscências da boneca de pano e macela. E agora depois de mais de trinta meses (entre Pós-graduação *lato sensu* e *stricto sensu*) com *Memórias da Emília* em constante processo de leitura, releitura, consulta, pesquisa, perguntamo-nos se será possível fechar esse livro que sempre se fez presente, mesmo quando era posto de lado para a leitura de outras obras de Monteiro Lobato, ou ainda para a leitura de autores que fizeram parte da biblioteca lobatiana e o estudo de teóricos que embasaram essa pesquisa. Destarte as considerações finais tentam fechar um livro de “memórias” que, com apenas 146 páginas, foi capaz de desvelar diferentes significações.



**CONSIDERAÇÕES FINAIS
FECHANDO O LIVRO...**



*Tudo morre, tudo passa, tudo desaparece levado pelo rio do
Tempo – menos a obra de arte.*

Monteiro Lobato

*É essa a grande reinação de Lobato:
Sob a tessitura das Memórias da Emília
Como um carrapicho
Ficou gravado o seu retrato.*

Horácio Dídimo

Como foi dito na introdução desse estudo, minha identificação com a obra de Monteiro Lobato não se deu pela leitura de seus livros na infância. Todavia essa leitura tardia não foi empecilho para eu penetrar no mundo ficcional lobatiano, especialmente porque a aquisição progressiva de experiência no mundo dos livros só reforçou meu envolvimento e deleite com o modo de contar histórias de Dona Benta, com o jeito sério e científico de Visconde, o folclore e as crendices de Tia Nastácia, as reinações de Narizinho e Pedrinho, as trapalhadas de Rabicó e, principalmente, a “torneirinha de asneiras” de Emília, ou melhor, as filosofias que a boneca tão sabiamente (des)constrói.

As primeiras páginas da leitura de *Memórias da Emília* desafiaram-me da mesma forma como Carlos Drummond de Andrade diz que as palavras perguntam ao poeta: *trouxeste a chave?* E suas inquietações sobre o livro traduziram plenamente as minhas:

Que coisa é o livro? Que contém na sua
frágil arquitetura aparente?
São palavras, apenas, ou é a nua
exposição de um lama confidente?
De que lenho brotou? Que nobre instinto
da prensa fez surgir esta obra de arte
que vive junto a nós, sente o que sinto
e vai clareando o mundo em toda parte?²¹⁹

Procurei ser o leitor incomum, de George Steiner, e revesti-me de todo o aparato necessário para a leitura do recordar da boneca de pano e macela. Procurei desempenhar o papel de leitor “inocente” – aquele que segue o desenvolvimento linear do

²¹⁹ ANDRADE, Carlos Drummond. apud. LAJOLO, Marisa. Op. cit. p. 123.

texto – e de leitor crítico para propor outras dimensões de leitura de *Memórias da Emília*. Embasei-me na comparação de Sartre entre a arte e um pão em movimento, em que para fazer surgir o objeto estético é preciso um ato concreto que se chama leitura, de forma que ele só dura enquanto essa leitura puder durar. “Fora daí há apenas traços negros sobre o papel”²²⁰, pois é o trabalho do leitor em contato com a construção do texto que o atualiza e o reelabora.

Mesmo ciente de que a leitura criativa de um texto renova seu sentido e seu valor, não desconsidere o fato de que o jogo das interpretações também tem suas regras, só sendo possível na medida em que o texto o autoriza, pois, apesar de aberta, a obra expõe a leitura ou as leituras que dela se pode fazer. De forma que pratiquei não somente a leitura, mas a releitura desse texto na busca, não do “verdadeiro”, e sim do diverso, do plural. Especialmente porque a linguagem, no dizer de Lélia Parreira Duarte, é máscara vazia, palco onde o artista encena e finge, a fim de criar, justamente com o leitor, um sentido que nunca poderá ser fixado e que será variável através dos tempos.

Destarte, ao entrar no faz de conta de Monteiro Lobato, busquei compreender o despontar de sua literatura em minha vida, por saber que a leitura de um texto, mesmo disfarçadamente, é atravessada pelas leituras anteriores que dele foram feitas, no meu caso foi Horácio Dídimo, com *Ficções lobatianas: Dona Aranha e as seis aranhinhas no Sítio do Picapau Amarelo*, o responsável por esse novo olhar nas lembranças da boneca de pano e macela. Todavia, no lugar de procurar descobrir o que *Memórias da Emília* contém em sua essência, propus-me a lê-la no tempo e contexto em que estou inserida, atribuindo-lhe sentido e interpretando-a em um horizonte comparatista, atentando para o fato de que comparar não é somente notar semelhanças, mas também ver diferenças.

A primeira perspectiva abordada foi a do gênero autobiográfico. Assim, inspirada na poética do memorialismo, percorri o labirinto da tessitura lobatiana, com base em estudiosos da escrita do eu, entre eles, Lejeune, Starobinski, May, Derrida, na tentativa de entender como essas memórias foram tecidas. Principalmente porque o *ghost-writer* Visconde, ao começar a escrever as memórias da Marquesa de Rabicó e enfatizar que não irá recordar as aventuras dos netos de Dona Benta, da Emília, nem as suas em *Viagem ao céu*, traz à baila o fato de que as vivências são reelaboradas seletivamente, ficando apenas aquelas que na origem uniram-se a outras em um contexto significativo.

²²⁰ SARTRE, Jean-Paul. *Que é Literatura?* Tradução Carlos Filipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989, p.35

Partindo desse processo seletivo da memória que constitui o texto em si e a fim de desvendar a forma como Lobato fia e desfia a ilusão memorialística, elaborei uma espécie de questionário sobre pontos essenciais ao gênero autobiográfico como: a contextualização na escrita do eu, as dificuldades do iniciar, a autoria e a identidade, o paradoxo verdade e mentira, a intenção da verdade, os pactos propostos na escrita do eu: autobiográfico, referencial, romanesco e fantasmático, as interpretações da experiência vivida, a criação e a recriação da memória, procurando respondê-lo no contexto de *Memórias da Emília*.

O segundo aspecto comparatista abordado foi o de Lobato enquanto leitor. Estudei o processo intertextual das reminiscências da boneca de pano que inicia sua escrita memorialística de modo semelhante *As aventuras de Robinson Crusóé*, afinal, como refletira Thoreau, “é difícil começar sem tomar nada emprestado.”²²¹ Todavia a escrita lobatiana, da mesma forma que Emília, não se utiliza de uma falinha de papagaio e repete o discurso alheio, toma as palavras sim, mas como o pintor toma as tintas e mistura-as sem atenção a outra coisa senão o efeito, desenvolvendo assim uma forma particular de discurso: lê seus precursores, prolonga-os, rompe-os e assim revitaliza-os.

Como a presença no texto do jogo de citações impõe ao leitor a exploração da sua “competência enciclopédica”²²², foi então necessário ampliar minha biblioteca (o repertório de conhecimentos literários e culturais) para aventurar-me no sítio lobatiano e catar carrapichos que tão bem emaranharam essa narrativa: Nietzsche, Schopenhauer, Darwin, Cervantes, Carroll entre outros. Nesses carrapichos intertextuais, encontramos também personagens dos mais variados textos e contextos: Alice, Peter Pan, Capitão Gancho, Popeye, Shirley Temple. Algumas convidadas, outras invasoras, mas todas participantes e desempenhando intertextualmente sua personagem.

O processo lobatiano de transposição de textos e personagens nos levou a atentar para a sua forma de traduzir ou, melhor, de transcriar o texto literário. Na realidade, Lobato não faz uma transcrição mecânica do original, pois sua concepção da arte do tradutor consiste na compreensão a fundo da obra e do autor, a fim de poder reescrevê-la como quem ouve uma história e a conta com palavras suas, tornado-se um leitor-criador e, portanto, co-autor. Tal reflexão colabora para a interpretação da tradução como uma forma

²²¹ THOREAU apud. NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade. Ensaios sobre Literatura e Música*. São Paulo: Ática, 1996. p. 19.

²²² ECO, Umberto. Op. cit. p. 118.

de expressão, pois, como nota Lobato, o homem e a vida são essencialmente a mesma coisa em todos os recantos do mundo, somos todos levados pelos mesmos motivos e tremendamente semelhantes em nossas impressões e reações.

Descobri ainda o fato de Lobato ter sua própria canastra, como a boneca Emília que possui uma canastrinha abarrotada de pernas, braços e cabeças de bonecas – das que Narizinho quebrou -, caquinhos coloridos de louça, fios de cabelo, verrugas, enfim repleta de um colosso de coisas. De sua canastra, Lobato retira e monta peça por peça suas personagens, fazendo uso da fórmula do frankenstein. Aqui abro um parêntese para lembrar Mary Shelley que, na introdução do seu livro *Frankenstein*, ressalta o fato de que tudo deve ter um início, e esse início deve estar ligado a algo que existiu antes. De forma que Emília apesar de cosida como uma boneca de retalhos dá a impressão de vida, não chegando a ser o autor em si, mas um Lobato aprofundado, em um esforço de observação interior tão poderoso que capta o virtual no real e retoma o que a natureza deixou nele em estado de esboço, em estado latente, para tornar uma obra de arte.

Na terceira perspectiva comparatista, procurei compreender “o que houve e o que devia haver” nessa tessitura, enveredando pela forma como Lobato criticamente seleciona o alheio, tornando-o próprio e original, e faz uso de um discurso lúdico e lúcido, não para levar ao leitor uma mensagem pronta ou didaticamente elaborada, mas para estabelecer uma comunicação com o leitor e torná-lo participante da construção do texto, confirmando-o como jogo, artifício, linguagem.

Constatarei então que o embuste memorialístico da Marquesa de Rabicó transcende o próprio gênero autobiográfico, pois não se propõe somente a parodiá-lo, mas a ser reconhecido como arte, cuja essência é o ficcional: distanciando-se do sério, para acentuar a diferença da realidade; preocupando-se em apresentar a “verdade” sob a aparência de uma hipótese, num jogo irônico sobre as técnicas narrativas da escrita do eu. Onde concebi a idéia de que a paródia em *Memórias da Emília* transcende o original e engendra uma obra com personalidade própria. Como nota Massaud Moisés, “sinal evidente de que a grandeza do tema reside precisamente na sua universalidade: resistindo ao desgaste do tempo, fica à disposição de autores engenhosos capazes de lhe desenvolver a matriz em obras de superior alcance estético.”²²³

²²³ MOISÉS, Massaud. Op. cit. p.341.

No decorrer da pesquisa, ponderei que o que devia haver eram as memórias da boneca de pano, ou seja, Emília lembrando as peripécias vividas nos livros anteriores. Mas, como nota Bakhtin, na realidade não são palavras o que se lê, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, pois a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou um sentido ideológico ou vivencial. Observei então que o que houve foi a transformação da boneca memorialista em pseudo-memorialista, ou melhor, na revelação de Emília como o alter-ego do autor e, a partir daí, toda narrativa se centrou nas memórias lobatianas, menos sua vida pessoal do que suas leituras, seus escritos, suas convicções. Afinal Lobato em nenhum momento se despede da sua capacidade inventiva e irreverente, pois, como ele mesmo enfatiza: “No fundo não sou literato, sou pintor. Mas como nunca peguei nos pincéis a sério, arranjei sem nenhuma premeditação, este derivativo de literatura. E nada mais tenho feito senão pintar com palavras.”²²⁴

Chego às últimas linhas desse texto com uma certeza: a de ser o autor de *Memórias da Emília* um pintor de palavras, capaz de forçar-nos a interromper a leitura e olhar para uma mosca invisível, com olhos grandes, parados, não por desinteresse, mas por afluxos de idéias, associações. E assim como fiquei presa aos carrapichos lobatianos, espero que os leitores de Lobato encontrem em sua canastra mais temas e motivos para continuarem a difusão da obra maravilhosa do Sítio do Picapau Amarelo e seus fabulosos habitantes, criados por Monteiro Lobato, fabulista fabuloso.

²²⁴ CAVALHEIRO, Edgar. *Monteiro Lobato, Vida e Obra*. São Paulo. Editora Brasiliense, 1956, p. 53.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE MONTEIRO LOBATO

- LOBATO, Monteiro. A barca de Gleyre. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1957.
- _____. A chave do tamanho. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- _____. *A menina do narizinho arrebitado*. Livro de figuras por Monteiro Lobato com desenhos de Voltolino. São Paulo: Edição da Revista do Brasil/Monteiro Lobato & Comp., 1920.
- _____. A onda verde. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1948.
- _____. A reforma da natureza. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- _____. *América*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- _____. Aritmética da Emília. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- _____. *Cidades mortas*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Dom Quixote das crianças. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- _____. Emília no país da gramática. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- _____. *Fábulas*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Geografia de Dona Benta. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- _____. História das invenções. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- _____. História do mundo para crianças. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- _____. Histórias de Tia Nastácia. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- _____. Memórias da Emília. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- _____. *Memórias da Emília*. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- _____. Mundo da lua e Miscelânea. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1948.
- _____. Na antevéspera. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1948.
- _____. *Negrinha*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. O minotauro. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- _____. O presidente negro. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1948.
- _____. O picapau amarelo. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- _____. O poço do Visconde. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- _____. O saci. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- _____. Os doze trabalhos de Hércules. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.

- _____. Peter Pan. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- _____. Prefácios e entrevistas. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1948.
- _____. Reinações de Narizinho. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- _____. Serões de Dona Benta. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- _____. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Viagem ao céu. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.

SOBRE MONTEIRO LOBATO

- AZEVEDO, Carmen Lúcia de. CAMARGOS, Márcia. SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. São Paulo: Senac, 1997.
- BARBOSA, Alaor. *O ficcionista Monteiro Lobato*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CAMPOS, André Luiz Vieira de. *A república do picapau amarelo: uma leitura de Monteiro Lobato*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- CAVALHEIRO, Edgar. *Monteiro Lobato: vida e obra*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- CONTE, Alberto. *Monteiro Lobato: o homem e a obra*. São Paulo: Brasiliense, 1948.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995.
- DÍDIMO, Horácio. *Ficções lobatianas: Dona Aranha e as seis aranhinhas no Sítio do Picapau Amarelo*. Fortaleza: EUFC, 1996.
- _____. “Uma releitura de *Memórias da Emília* comemorativa do cinquentenário de Monteiro Lobato (18/04/1882 – 04/07/1948)”. In: *Revista da Academia Cearense de Letras*. Fortaleza, Ano XCVIII, v. 53, 1998.
- _____. “Tipologia dos personagens”. In: *Revista de Letras*. Fortaleza, n. 1/2, jan/dez, 1994.
- KOSHIYAMA, Alice Mitika. *Monteiro Lobato: intelectual, empresário, editor*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*. São Paulo: Moderna, 2000.
- _____. (org.). *Monteiro Lobato*. São Paulo: Abril Educação, 1981. (Literatura comentada).
- LANDERS, Vasda Bonafini. *De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- LOPES, Eliana Marta Teixeira et al. *Lendo e escrevendo Lobato*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

- MENEZES, Djacir. “A vingança do macuco contra Lobato”. In: *Revista Clã*. n. 5. Fortaleza, out. 1948.
- MOREIRA, José Carlos Barbosa. *Monteiro Lobato: textos escolhidos*. Rio de Janeiro. Agir Editora, 1962.
- NUNES, Cassiano. *A felicidade pela literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.
- _____.(org.). *Monteiro Lobato vivo*. Rio de Janeiro: MPM Propaganda, 1986.
- _____. *Novos estudos sobre Monteiro Lobato*. Brasília: UnB, 1998.
- PENTEADO, J. Roberto Whitaker. *Os filhos de Lobato*. Rio de Janeiro: Dunya, 1997.
- ROSA, Nereide S. Santa. *Monteiro Lobato: crianças famosas*. São Paulo: Callis, 1999.
- SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as renaixões renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- SANDRONI, Luciana. *Minhas memórias de Lobato, contadas por Emília, Marquesa de Rabicó e pelo Visconde de Sabugosa*. São Paulo: Companhia da Letrinhas, 1997.
- YUNES, Eliana. *Presença de Lobato*. Rio de Janeiro: Divulgação e Pesquisa, 1982.
- ZILBERMAN, Regina. (org). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

TEÓRICA E GERAL

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; FGV, 1999.
- ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. São Paulo: Pontes, 1990.
- ALMANZI, Guido. “O misterioso caso do abominável *tongue-in-cheek*”. Tradução Luiz Morando. In: *Poétique*. Paris, n. 36, nov. 1978.
- ANDRADE, Maria Julieta Drummond de. *Diário de uma garota*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1986.
- ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira: ensaio de preliminares para a sua história e suas partes*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.
- ASSIS, J. M. Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Erechim: Edelbra, 1999.
- AULETE, Caldas. *Minidicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora F. Bernardini e outros. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.
- _____./Volochinov, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999. Ensaios de Cultura, 7.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *O rumor da língua*. Tradução Maria Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Sollers escritor*. Tradução Lígia Maria Pontes Vassallo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Fortaleza: EUFC, 1982.
- BAUDELAIRE, Charles. “Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas”. In: *Escritos sobre a arte*. Tradução Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário / Edusp, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. vol. 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOURGEOIS, André. “A ironia romântica”. Tradução Luiz Morando. In: DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1994.
- BRUNA, Jaime. (org.) *A poética clássica – Aristóteles, Horácio, Longino*. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CADEMARTORI, Ligia. *O que é a Literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- CAMPOS, Marta. *O desejo e a morte nas memórias de Pedro Nava*. Fortaleza: EUFC, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão; estudos sobre a obra de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- _____. *Literatura e sociedade; estudos de Teoria e História literária*. São Paulo: Nacional, 1985.
- _____. “Poesia e ficção na autobiografia”. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.
- CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Edição comentada. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zagar, 2002.
- _____. *Alice no país das maravilhas*. Tradução e adaptação Monteiro Lobato. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- _____. *Alice através do espelho*. Edição comentada. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zagar, 2002.
- _____. *Alice no país do espelho*. Tradução e adaptação Monteiro Lobato. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2004.
- CASTAGNINO, Raúl. H. *Análise literária: introdução metodológica a uma estilística integral*. Tradução Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1968.
- CHKLÓVSKI, Victor. “A arte como procedimento”. In: *Teoria da literatura: Formalistas Russos*. Tradução Ana Maria Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil juvenil brasileira*. São Paulo, Edusp. 1995.
- _____. *Literatura infantil. Teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2002.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- _____. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- CORRÊA, Viriato. *Cazuza*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1982.
- DÄLLENBACH, Lucien. “Intertexto e autotexto”. Tradução Clara Crabbé Rocha. In: *Poétique*. Paris: Seuil; Coimbra: Almedina, n. 27, 1979.
- DAUDET, Alphonse. *Aventuras prodigiosas de Tartarin de Tarascon*. Tradução Nair Lacerda. São Paulo: Saraiva, 1959.

- _____. *Tartarin de Tarascon*. Tradução e adaptação de Rubem Braga. São Paulo: Scipione, 1993.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Tradução e adaptação Monteiro Lobato. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DUARTE, Lélia Parreira. (Org.) “Artimanhas da ironia”. In: *Boletim do centro de estudos portugueses*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, n. 13, jun. 1991.
- _____. “Ironia, humor e fingimento literário”. In: *Cadernos de pesquisa do NAPq*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, n. 15, fev. 1994.
- _____. “Ironia retórica e ironia literária na Literatura Portuguesa”. In: *Anais do primeiro ciclo de estudos literários*. Ponte Nova, mar. 1996.
- _____. “Riso e morte: submissão e libertação”. In: *Romântica*. Belo Horizonte: Colibri, n. II, 2002.
- ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- _____. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- EMERSON, Caryl. *Os cem primeiros anos de Mikhail Bakhtin*. Tradução Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance: e outras considerações sobre o romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas, uma arqueologia das Ciências Humanas*. Tradução Salma Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *O que é um autor?* Tradução Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Portugal: Veja, 1992.
- GARCIA, Celina. *A escrita frankenstein de Pedro Nava*. Fortaleza: EUFC, 1997.
- _____. *A escola, personagem da literatura brasileira*. Fortaleza: 7 Sóis, 2005.
- _____. *Poética do memorialismo: diálogos com Philippe Lejeune*. Fortaleza: 7 Sóis, 2006.

- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”. Tradução Clara Crabbé Rocha. In: *Poétique* Paris: Seuil; Coimbra: Almedina, n. 27, 1979.
- JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- JOUVE, Vincent. *A leitura*. Tradução Brigitte Hervot. São Paulo: Unesp, 2002.
- KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia. Constantemente referido a Sócrates*. Tradução Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.
- KHÉDE, Sonia Salomão. (org.). *Os contrapontos da literatura: arte, ciência e filosofia*. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.
- _____. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática, 1986.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semánlise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- _____. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 2001.
- _____; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 2003.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão et al. Campinas: Unicamp, 1996.
- LEITE, Sylvia Helena Telaaroli de Almeida. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900 – 1920)*. São Paulo: Unesp, 1996.
- LIMA, Luiz Costa. (org.) *A Literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 1979.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: UFMG, 1992.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. Edição revisada e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *História da literatura brasileira: Modernismo (1922 – atualidade)*. v. III. São Paulo: Cultrix, 2001.

MOREIRA, Thiers Martins. *O menino e o palacete*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1968.

MOTA, Lourenço Dantas; ABDALA JR, Benjamin. (orgs.). *Personae: grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: Senac, 2001.

NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade. Ensaios sobre Literatura e Música*. São Paulo: Ática, 1996.

NIETZSCHE, Friederich Wilhelm. “Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral”. In: _____. *Obras incompletas*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Os pensadores.

_____. *Ecce homo: de como a gente se torna o que a gente é*. Tradução Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2003.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.

PALMER, Richard E. *Hermenêutica*. Tradução Maria Luisa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1989.

PERISSÉ, Gabriel. *Filosofia, ética e literatura: uma proposta pedagógica*. São Paulo: Manole, 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A intertextualidade crítica”. In: *Poétique*. Paris: Seuil; Coimbra: Almedina, n. 27, 1979.

_____. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2000.

_____. *Diálogos II: Fédon, Sofista, Político*. Tradução Jorge Paleikat e João Cruz Costa. Rio de Janeiro; Ediouro, 1999.

RABELAIS, François. *Gargantua*. Tradução Aristides Lobo. São Paulo: Hucitec, 1986.

ROSENFELD, Anatol et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

SANT’ANA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

- SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Tradução Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Unicamp, 1990.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Tradução Mécio Araújo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- SILVA, Vitor M de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1991.
- SOUSA, Eneida Maria de. *Critica cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- STAM, Robert, *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.
- STAROBINSKI, Jean. “Le style de l’autobiographie”. In: *Poétique* n. 3. Paris: Seuil; Coimbra: Almedina, 1970. Tradução Saulo Lemos para o Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.
- STEINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Tradução Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.
- VASCONCELOS, Maria Aurilene de. *Artimanhas no discurso de Helena Morley*. Fortaleza: 7 Sóis, 2005.
- VEGA, Celestino F. de La. *El secreto del humor*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1967.
- VIANA, Maria José Motta. *Do sótão à vitrine: memórias de mulheres*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.
- WELLEK, René. WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. 5ª. ed. Tradução José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, [s.d.].
- ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982.
- ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

ANEXOS

ANEXOS

ANEXO I – Notas autobiográficas de Monteiro Lobato. Cf. AZEVEDO, Carmen Lúcia de. CAMARGOS, Márcia. SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furação na Botocúndia*. São Paulo: Senac, 1997. p. 17 – 18.

ANEXO II – Autofotografia no espelho de Monteiro Lobato. Cf. AZEVEDO, Carmen Lúcia de. CAMARGOS, Márcia. SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furação na Botocúndia*. São Paulo: Senac, 1997. p. 19.

ANEXO III – Monteiro Lobato aos 13 anos de idade. Cf. AZEVEDO, Carmen Lúcia de. CAMARGOS, Márcia. SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furação na Botocúndia*. São Paulo: Senac, 1997. p. 28.

ANEXO IV – Bairro da Estiva, Taubaté, no final do século IX. Em baixo, o Visconde e a Viscondessa de Tremembé. Cf. AZEVEDO, Carmen Lúcia de. CAMARGOS, Márcia. SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furação na Botocúndia*. São Paulo: Senac, 1997. p. 29.

ANEXO V – *Ilusões perdidas*, tela de Charles Gleyre, que inspirou o nome do livro de correspondência entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel, *A barca de Gleyre*. Cf. AZEVEDO, Carmen Lúcia de. CAMARGOS, Márcia. SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furação na Botocúndia*. São Paulo: Senac, 1997. p. 47.

ANEXO VI – Foto de Friedrich Nietzsche em postal remetido por Monteiro Lobato a Purezinha, sua noiva. Cf. AZEVEDO, Carmen Lúcia de. CAMARGOS, Márcia. SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furação na Botocúndia*. São Paulo: Senac, 1997. p. 43.

ANEXO VII – Monteiro Lobato na *Revista do Brasil*, início dos anos 20. Cf. AZEVEDO, Carmen Lúcia de. CAMARGOS, Márcia. SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furação na Botocúndia*. São Paulo: Senac, 1997. p. 121.

ANEXO VIII – Emília e o anjo Flor-das-Alturas. Ilustração de Manoel Victor Filho. Cf. LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. São Paulo: Brasiliense, 2002.

ANEXO IX – Emília ditando suas memórias para o Visconde de Sabugosa. Cf. <http://www.google.com.br>.

ANEXO X – Foto de Monteiro Lobato. Cf. AZEVEDO, Carmen Lúcia de. CAMARGOS, Márcia. SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furação na Botocúndia*. São Paulo: Senac, 1997. p. 10.

LOBATO

A PEDIDO DE UM AMIGO, MONTEIRO LOBATO POR FORNECEU AS SEGUINTE NOTAS BIOGRÁFICAS

LOBATO

ANEXO I

“Nasceu em Taubaté, aos 18 de abril de... 1884 [na verdade 1882]. Mamou até 87. Falou tarde, e ouviu pela primeira vez, aos 5 anos, um célebre ditado: ‘Cavalo pangaré/Mulher que ... em pé/Gente de Taubaté/*Dominus libera mé*’.

Concordou.

Depois, teve caxumba aos 9 anos. Sarampo aos 10. Tosse comprida aos 11. Primeiras espinhas aos 15.

Gostava de livros. Leu o *Carlos Magno e os doze pares de França*, o *Robinson Crusóé*, e todo o Júlio Verne.

Metido em colégio, foi um aluno nem bom nem mau – apagado. Tomou bomba em exame de português, dada pelo Freire. Insistiu. Formou-se em Direito, com um simplesmente no 4º ano – mercedíssimo. Foi promotor em Areias, mas não promoveu coisa nenhuma. Não tinha jeito para a chicana e abandonou o anel de rubi (que nunca usou no dedo, aliás).

Fez-se fazendeiro. Gramou café a 4.200 a arroba e feijão a 4.000 o alqueire.

Convenceu-se a tempo que isso de ser produtor é sinônimo de ser imbecil e mudou de classe. Passou ao paraíso dos intermediários. Fez-se negociante, matriculadíssimo. Começou editando a si próprio e acabou editando aos outros.

Escreveu umas tantas lorotas que se vendem – *Urupês*, gênero de grande saída, *Cidades mortas*, *Idéias de Jeca Tatu*, subprodutos, *Problema vital*, *Negrinha*, *Narizinho*.

Pretende publicar ainda um romance sensacional que começa por um tiro:

– *Pum!* E o infame cai redondamente morto...

Nesse romance introduzirá uma novidade de grande alcance, qual seja, a de suprimir todos os pedaços que o leitor pula.

Particularidades: não faz nem entende de versos, nem tentou o *raid* a Buenos Aires.

Físico: lindo!”

A Novela Semanal, São Paulo, n. 1, 2 maio 1921

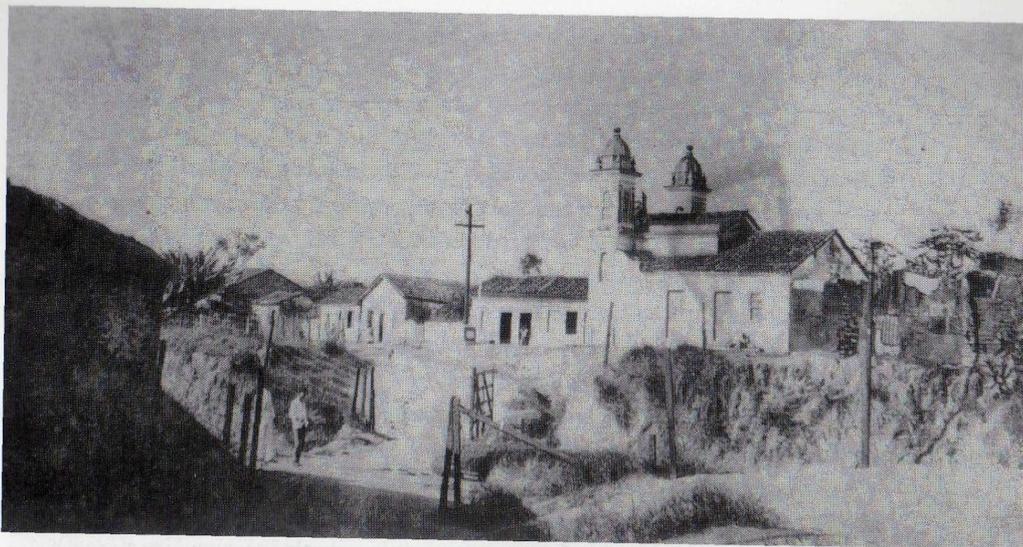


ANEXO II



José Bento Monteiro Lobato
aos 13 anos de idade.

ANEXO III



O bairro da Estiva, em Taubaté, na virada para o século XX. À esquerda, o Visconde e a Viscondessa de Tremembé.

ANEXO IV

Ilusões perdidas, tela de Charles Gleyre,
também conhecida como *Le soir*.



ANEXO V



ANEXO VII

**ANEXO VIII**



ANEXO IX



ANEXO X