

Emilia Raquel Mendes

Os narradores híbridos de *Memórias da Emília* de Monteiro
Lobato

Dissertação apresentada ao Programa de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária.

Orientadora: Prof^a Dr^a Marisa Lajolo

UNICAMP/ IEL
2008

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

M522n Mendes, Emilia Raquel.
Os narradores híbridos de Memórias da Emília / Emilia Raquel Mendes. -- Campinas, SP : [s.n.], 2008.

Orientador : Marisa Lajolo.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Lobato, Monteiro, 1882-1948. Memórias da Emília - Crítica e interpretação. 2. Carnavalização (Literatura). I. Lajolo, Marisa, 1944-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: The hybrids narrators of Memórias da Emília.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Lobato, Monteiro, 1882-1948. Memories of Emilia - Criticism and interpretation; Carnival characterization.

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

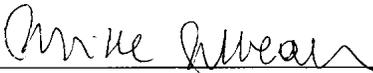
Banca examinadora: Profa. Dra. Marisa Lajolo (orientadora), Profa. Dra. Regina Zilberman e Prof. Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini.

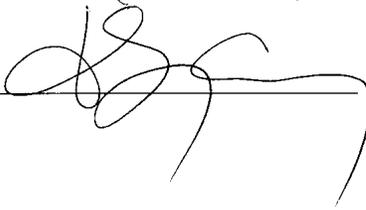
Data da defesa: 22/01/2008.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.
de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Marisa Philbert Lajolo _____ 

Regina Zilberman _____ 

João Luís Cardoso Tápias Ceccantini _____ 

Márcia Azevedo de Abreu _____

Ezequiel Theodoro da Silva _____

Dedico este trabalho à memória de minha mãe, Maria Jurandi, e de minhas avós, Emilia e Sebastiana, minhas primeiras contadoras de história.

Agradecimentos

À FAPESP, pelo financiamento que possibilitou a realização desta dissertação.

À UNICAMP e UNESP-Assis, por terem sido minhas casas acadêmicas.

Ao CEDAE e à Biblioteca Monteiro Lobato, lugares propícios para minhas pesquisas.

À Escola Estadual Dr. Farid Silva, literalmente a escola dos meus sonhos, onde estudei por longos anos e adquiri o amor pelo magistério.

A Monteiro Lobato, pela criação do mundo fantástico do Sítio do Picapau Amarelo.

À personagem Emília, que apesar de não ter sido a razão da escolha do meu nome, marcou, de certa forma, minha vida e minha carreira.

À minha orientadora de mestrado, Marisa Lajolo, pela enorme paciência com minhas dificuldades, e também pelas importantes sugestões e leituras.

Ao meu orientador de iniciação científica, João Luís Cardoso Tápias Ceccantini, pelo incentivo inicial quando eu sabia ainda menos do que sei hoje, e pela leitura cuidadosa da dissertação.

À professora Regina Zilberman, pela atenciosa e especial participação no momento da defesa.

Ao saudoso professor Luís Dantas pela importante contribuição no exame de qualificação.

Ao grupo de pesquisa “Monteiro Lobato (1882-1948) e outros modernismos brasileiros” pela troca de experiências e informações.

À minha eterna professora e amiga Vera Lúcia, inspiradora do meu amor pela carreira e grande modelo de pessoa e profissional, pelo apoio de amiga, professora e companheira, nos mais variados momentos.

Ao meu pai, Antonio, braço amigo e acolhedor, por manter-se sempre disposto a me amparar, incondicionalmente. Nenhuma denominação seria suficiente para designar o tamanho de sua importância em minha vida.

Ao meu irmão, Roni, meu grande motivo de orgulho, por ser exemplo de inteligência e simplicidade.

À minha sobrinha Giovana; aos afilhados Lucas, João Pedro, Bianca e Breno; à sobrinha postiça Júlia; e aos primos Pepê, Gabriela, Giulia, Belinha, Lívia e Gabriel, minhas crianças, por me ajudarem a manter vivo o lado lúdico da existência.

À tia-avó Geralda, por ser exemplo de persistência e demonstração de que a vida sempre dá uma nova oportunidade.

Às primas Talita e Patrícia, primas distantes que se tornaram amigas presentes e atenciosas, por todo companheirismo e pela ajuda com a língua inglesa.

Aos meus tios e tias, primos e primas das famílias Mendes, Clareto e Costa, por todo carinho e apoio, fazendo-se presentes nos momentos que, sem eles, seriam de solidão.

Aos inúmeros e estimados amigos mineiros, pela poesia e musicalidade, nas inesquecíveis noites de seresta e de meditação.

Aos que souberam ser meus amigos, no decorrer do caminho, obrigada por aceitarem meus defeitos e por caminharem comigo.

A todos que foram meus professores, pelas marcas positivas ou negativas que deixaram, ajudando-me a refletir o que eu queria ou não para minha vida profissional.

Aos alunos presentes e futuros, por serem um constante desafio, ajudando-me a descobrir-me como educadora.

Resumo

O livro *Memórias da Emília* de Monteiro Lobato, publicado pela primeira vez em 1936, e rico em questões filosóficas, destacou-se entre os demais livros do *Sítio do Picapau Amarelo*. Pesquisando em trabalhos (livros, teses, artigos) de especialistas em Literatura e em Monteiro Lobato, comparando diferentes edições da obra e a considerando como integrante de uma coleção, foi possível realizar este trabalho. Buscamos evidenciar os seguintes aspectos: a preocupação do autor com o livro (considerando-o como um objeto a ser consumido); as semelhanças e diferenças com o gênero memorialístico; o diálogo com outras manifestações artísticas, especificamente com o cinema; e a multiplicidade de vozes e de pontos de vista.

Palavras-chaves: Monteiro Lobato, *Memórias da Emília*, carnavalização.

Abstract

The book *Memórias da Emilia*, by Monteiro Lobato, first published in 1936, and rich in philosophical questions, was a highlight among the other books from the series "O Sítio do Picapau Amarelo". Searching on works (books, theses, articles) from literature and Monteiro Lobato experts, comparing different editions of this book and considering it as part of a collection, it was possible to carry out this work. The following aspects were highlighted: the concern of the author with the book (considering it as an object for consumption), the similarities and differences in the memoirs genre; the dialogue with other artistic events, specifically with the cinema, and the multiplicity of voices and points of view.

Keywords: Monteiro Lobato, Memories of Emilia, carnival characterization.

Sumário

Introdução.....	1
1. <i>Memórias da Emília</i> – um pequeno sistema literário	4
1.1. Monteiro Lobato: o cidadão perfeito da cidade das Letras.....	5
1.1.1 Materialidade.....	9
1.1.2. Intertextualidade.....	13
1.1.3. Relação autor/obra/leitor.....	16
2. <i>Memórias da Emília</i> – <i>memórias</i> ou ficção?.....	21
2.1. O que se espera de um texto memorialístico.....	22
2.2. Algumas pretensas <i>Memórias da Literatura Brasileira</i>	24
2.2.1. <i>Memórias de um sargento de milícias</i>	24
2.2.2. <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	25
2.2.3. <i>Memórias de um cabo de vassoura</i>	28
2.2.4. <i>Minhas memórias de Lobato</i> contadas por Emília, Marquesa de Rabicó, e pelo Visconde de Sabugosa.....	29
2.2.5. <i>Memórias da Emília</i>	31
3. <i>Memórias da Emília</i> – a modernidade de Monteiro Lobato.....	35
3.1. Um pouco da história do cinema.....	36
3.1.1. Os primórdios do cinema no Brasil.....	39
3.2. O fascínio de Lobato pelo cinema.....	42
3.3. O cinema em <i>Memórias da Emília</i> : junção do clássico com o moderno.....	51
4. <i>Memórias da Emília</i> – multiplicidade de narradores.....	57
4.1. Análise dos narradores em <i>Memórias da Emília</i>	61
4.1.1. Moldura.....	66

4.1.2. Conteúdo.....	67
4.2. Comparação de diferentes edições de <i>Memórias da Emília</i>	69
Conclusão.....	79
Bibliografia	81
Anexos	87

Memórias da Emília de Monteiro Lobato: hibridização no Picapau Amarelo.



Introdução

Monteiro Lobato (1882 -1948), considerado como um brasileiro ativo e polêmico, participou de diversas atividades no país. Foi promotor na pequena cidade de Areias, interior de São Paulo; fazendeiro, escritor, editor, dono de editora, explorador de petróleo... Viveu intensamente cada profissão a que se dedicou, tendo sempre muito declarado o espírito crítico e visionário que possuía. Mas, sem dúvida, a atividade em que mais se destacou foi a de escritor para o público infantil.

Em 1920, com a publicação de *A menina do Narizinho Arrebitado*, Lobato inicia sua produção para as crianças. Com o sucesso que a obra atingiu com os leitores infantis, vieram outros títulos - *O Gato Félix*, *Aventuras do Príncipe* e *A cara de coruja*. Lobato começa a escrever rapidamente e publica vários livros em pouco tempo. Em 1931, a obra *As reinações de Narizinho* reúne as obras anteriores em um único volume.

A admiração e o afeto das crianças brasileiras pelos personagens do Sítio crescem admiravelmente. E cada livro lançado é recebido com entusiasmo e curiosidade pelos leitores. Os brasileirinhos identificam-se extremamente com o menino do bodoque, Pedrinho; com a menina do Narizinho arrebitado que sabe fazer pipocas e é doida por jabuticaba; e pela boneca de pano que faz mais asneiras e manda mais que qualquer outro habitante do Sítio. Alguns leitores, motivados pela fantasia infantil, chegam a acreditar que aquela avó bondosa e seus netos realmente moravam em um sítio em que bonecas de pano e sabugos de milho tinham vida. Várias cartas de leitores mirins chegam a Lobato, algumas endereçadas à Senhora Emília, Marquesa de Rabicó.¹

Em 1936, chega, aos pontos de vendas de livros, o volume *Memórias da Emília*, livro que permite diversas discussões sobre o processo de criação literária, sobre o sistema literário e, principalmente, sobre a maneira lobatiana de conceber suas obras.

No projeto de iniciação científica “*Memórias da Emília* de Monteiro Lobato: um estudo introdutório, desenvolvido na Unesp – Assis e financiado pelo Pibic – Reitoria, foi possível destacar vários comentários feitos ao livro em questão. A pesquisa realizada sob a

¹ Várias cartas de crianças endereçadas para Monteiro Lobato estão no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), na USP. Raquel Afonso da Silva estuda essas cartas em sua pesquisa de Doutorado.

supervisão do professor João Luís Cardoso Tápias Ceccantini, encontrou referências à coexistência de três narradores e à pluralidade de conceitos polêmicos (como relação patrão-empregado, vida e morte, religiosidade, entre outros).

Continuando o trabalho iniciado durante a graduação, e já no percurso do Mestrado, novas consultas foram feitas a importantes trabalhos realizados na área, a diversas edições do livro estudado e a outros livros de Monteiro Lobato.

Um dos objetivos desta dissertação é discutir como, neste livro, o projeto lobatiano de criação de um mundo ficcional tematiza diferentes aspectos do mundo das Artes, passando da tradicional Literatura (tradicional para o ano de 1936) para a então nova arte fotográfica, o Cinema.

No primeiro capítulo deste trabalho, *Memórias da Emília* – um pequeno sistema literário, estudaremos um pouco do conceito de sistema literário, proposto por Antonio Candido e como este sistema pode ser percebido na obra estudada.

No segundo capítulo, *Memórias da Emília – memórias* ou ficção, os conceitos sobre texto memorialístico e alguns exemplos de *Memórias* da Literatura Brasileira contribuíram para se entender em que contexto a Emília escreve suas *memórias* e como influencia outras *memórias* posteriores.

No terceiro capítulo, *Memórias da Emília – modernidade* de Monteiro Lobato, buscaremos evidenciar a admiração de Monteiro Lobato pelo desenvolvimento tecnológico, científico e econômico. Tal admiração é percebida no deslumbramento pelo cinema e transparece em alguns textos do autor, principalmente em *Memórias da Emília*.

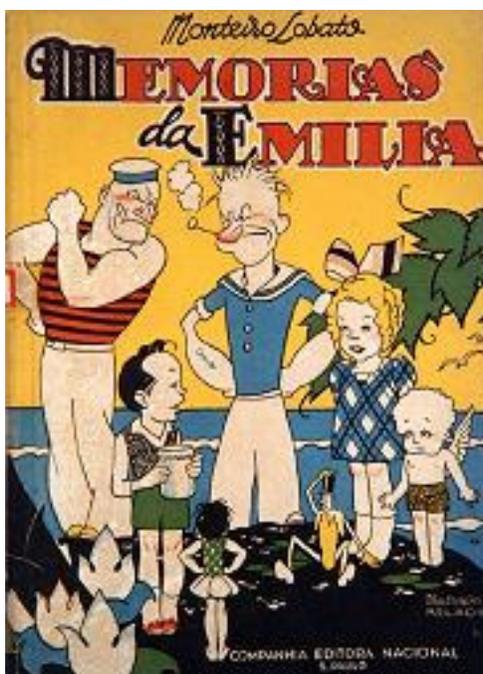
Cumprindo-se assim, através de diferentes percursos, o objetivo inicial deste projeto de mestrado, de estudar os narradores de *Memórias da Emília*, desenvolvido de outros aspectos, também pertinentes, como a questão do sistema literário e a do cinema, antes do último capítulo. *Memórias da Emília – multiplicidade* de narradores evidencia que a preocupação com o narrador está presente, discreta ou declaradamente, em todos os capítulos. Tendo em vista que o narrador é o responsável pela estrutura da trama e que, pelo seu ponto de vista, torna-se de conhecimento do leitor, a história contada, podemos afirmar que o estudo da obra por si só já é um estudo do narrador. Maria Lúcia Dal Farra muito bem explica esta presença do narrador-autor:

Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica – sem dúvida a mais expressiva – a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e sua avaliação. (p. 20).²

O que esta dissertação propõe apontar é que *Memórias* encaixa-se no estilo lobatiano de buscar uma miscigenação, uma hibridização de diversos gêneros e estilos, ora aceitando-os, ora rejeitando.

² DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

1. Memórias da Emília – um pequeno sistema literário.



Capa de Belmonte para a 1ª edição

1.1. Monteiro Lobato: o cidadão perfeito da cidade das Letras.

O que são as palavras postas em um livro? O que são esses símbolos mortos? Nada, absolutamente. O que é um livro se não o abrimos? É simplesmente um cubo de papel e couro, com folhas; mas se o lemos acontece algo estranho, creio que muda a cada vez.

Jorge Luís Borges.³

Antonio Candido em seu livro *Formação da Literatura Brasileira* (1959) distingue **literatura de manifestações literárias**. Segundo ele, para que se possa falar em Literatura propriamente dita é necessário que haja um **sistema literário**, conjunto de elementos (funções, posições) sociais.

Este sistema literário seria composto por três elementos centrais: **autor(es)**, **obra(s)** e **público(s)**. Para melhor explicar o conceito de sistema, convém citar o próprio Antonio Candido:

Entendo por *sistema* a articulação dos elementos que constituem a atividade literária regular: *autores* formando um conjunto virtual, e veículos que permitem seu relacionamento, definindo uma *vida literária: públicos*, restritos ou amplos, capazes de ler ou de ouvir as obras, permitindo com isso que elas circulem e atuem; *tradição*, que é o reconhecimento de obras e autores precedentes, funcionando como exemplo ou justificativa daquilo que se quer fazer, mesmo que seja para rejeitar.(p. 15)⁴

Candido afirma que as obras de uma literatura estão ligadas por **denominadores comuns**, que podem ser tanto características internas da obra (língua, temas, imagens) como elementos externos, de natureza social ou psíquica. Os autores e os públicos em seus contextos históricos e sociais seriam os denominadores externos. A ausência de um destes denominadores inviabilizaria a existência do sistema literário.

³ BORGES, Jorge Luís. *O livro*. 1978.

⁴ CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. 1999.

A ligação entre esses elementos (internos e externos) é também discutida por Robert Darnton, que afirma que para se compreender a **história de leitura** de um livro não basta apenas atentar para o objeto livro, é imprescindível observar também as condições em que ele foi escrito e impresso. Apesar de possuírem histórias e características diversas, os livros seguiriam, segundo ele, um mesmo **circuito**:

(...) os livros impressos passam aproximadamente pelo mesmo ciclo de vida. Este pode ser descrito como um circuito que vai do autor ao editor (se não é o livreiro que assume esse papel), ao impressor, ao distribuidor, ao vendedor, e chega ao leitor. O leitor encerra o circuito porque ele influencia o autor tanto antes quanto depois do ato de composição. Os próprios autores são leitores. Lendo e se associando a outros leitores e escritores, eles formam noções de gênero e estilo, além de uma idéia geral do empreendimento literário, que afetam seus textos, quer estejam escrevendo sonetos shakespearianos ou instruções para montar um *kit* de rádio. (p. 112)⁵

O diálogo entre público e autor provocado pela leitura de determinada obra é que garantiria a legitimidade desta mesma obra. Nenhum autor escreve seu livro inocentemente. Já no momento da escrita, ele tem em vista a reação que terá o leitor ao lê-lo. Antonio Candido no Prefácio à segunda edição de *Formação da literatura brasileira* defende a idéia de que a nossa literatura é uma literatura interessada, engajada na cultura nacional:

Quero me referir à definição da nossa literatura como eminentemente interessada. Não quero dizer que seja “social”, nem que deseje tomar partido ideologicamente. Mas apenas que é toda voltada, no intuito dos escritores ou na opinião dos críticos, para a construção duma cultura válida no país. Quem escreve, contribui e se inscreve num processo histórico de elaboração nacional.(p. 17)⁶

O sentido de uma obra se dá pela maneira que o autor constrói o texto (tema, linguagem, caracterizações dos personagens, entre outros aspectos), pela maneira que o livro chega ao leitor (materialidade da obra, condições de aquisição do livro, etc) e principalmente pelo valor atribuído pelo leitor. Vale ressaltar que leitores diversos fazem

⁵ DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette*. 1995.

⁶ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 2000.

leituras diversas de um mesmo texto. Livros aplaudidos pela crítica nem sempre o são pelo público em geral, e o mesmo pode se dizer da situação inversa. Pessoas de épocas diferentes, de classes sociais diferentes lerão também de maneira diferente. Até uma mesma pessoa não atribuirá os mesmos sentidos a um livro ao lê-lo uma segunda ou terceira vez.

Chartier defende a idéia de que se deva observar a materialidade do texto e a corporalidade do leitor. O livro em si não possui um sentido, mas este sentido é construído pelos suportes a ele ligados, pelo valor e interpretação dados por quem o lê. De acordo com Chartier, “é preciso lembrar que as formas que fazem com que os textos sejam lidos, ouvidos ou vistos participam também da construção de sua significação”.(p. 67)⁷

Os veículos aos quais se liga o texto também influenciam na maneira como ele é lido. Um romance publicado primeiramente em folhetim e depois em livro possui um status diferente. Assim como as diversas publicações de um mesmo livro por editoras diferentes. A primeira edição de uma obra de Monteiro Lobato é diferente da edição publicada nas suas *Obras Completas* e da edição comemorativa do centenário do autor. O texto pode ser o mesmo (o que nem sempre acontece no caso particular de Lobato que tinha como característica mudar o que havia escrito, mesmo após já haver publicado), mas as ilustrações, a capa, a diagramação da página, o tipo de papel são diferentes e exercem influência na maneira de se ler, isto é, de atribuir sentido.

Para explicitar sistema literário e a estreita ligação entre os elementos deste sistema, o caso de Lobato é extremamente interessante. Ele desempenhou diversos papéis: editor, escritor, tradutor, leitor. Lobato-editor realizou a modernização importante no Brasil a partir dos anos 20. Publicou autores desconhecidos ao lado de renomados. Mudou a apresentação do livro, alterando a tradição de capa, investindo em ilustrações. Aumentou o mercado de vendas de livros, discutiu a publicação e distribuição das obras. Propagou uma visão diferente da então dominante sobre o objeto livro, dessacralizando-o ao lhe dar o valor de mercadoria. Em carta a Edgar Cavalheiro, Lobato reconhece seu papel:

Parece incrível, mas a vida literária do Brasil, de 15 a 25, girou em redor de mim e de minha editora. (...) Não havia quem não me procurasse, e eu ia lançando nomes e mais nomes novos, depois de haver aberto o país inteiro à entrada de livros. Aquela história de

⁷ CHARTIER, Roger. *Leitura: teoria e prática*. 1997.

pular das trinta e tantas livrarias que tínhamos pelo país inteiro, para os mil e duzentos e tantos consignatários da Monteiro Lobato & Cia, foi uma das etapas da emancipação cultural do Brasil.(p.189)⁸

Lobato era um leitor crítico e constante, e após tornar-se editor, aprimorou e aumentou suas leituras. Lia livros nacionais e estrangeiros, clássicos e lançamentos, românticos e modernos, coesos e prolixos, literaturas adulta e infantil. A cada livro atribuía um valor e uma crítica.

Uma marca das suas leituras pode ser percebida nas suas **adaptações e traduções**. Lobato lia os livros originais, versões em outras línguas ou mesmo em português de um clássico da Literatura e adaptava para o português de seu tempo, quase sempre criando uma nova versão. Podemos falar mais em adaptações que em traduções. Para um resumo bem sucinto de seus trabalhos de tradução e adaptação, podemos citar *Robinson Crusoe*; *Contos de Andersen*; *Contos de Grimm*; *Tarzan, o terrível*; *Viagens de Gulliver*, *Aventuras de Hans Staden*⁹, entre inúmeros outros. *Dom Quixote das crianças* ilustra o desempenho de um autor que traduz, modificando e discutindo o texto original.¹⁰

Mesmo quando escrevia seus próprios livros não se separava do editor. Destaco aqui as obras de literatura infantil: ao longo delas é constante e clara a preocupação em formar um todo, um conjunto de obras que deveriam ser lidas formando uma seqüência, uma **tradição literária**. *O picapau amarelo*, por exemplo, encerra-se dando início a *O minotauro*. O capítulo inicial deste último é intitulado de “Uma aventura puxa a outra”, título que bem se prestaria a constituir uma metáfora do aspecto da produção lobatiana:

Os leitores do “Picapau Amarelo” fatalmente desapontaram com o desfecho da história. A grande festa do Príncipe Codadade com Branca de Neve acabou violentamente interrompida pelo ataque dos monstros da Fábula. Dona Benta, Pedrinho, Narizinho, Emília e o Visconde conseguiram salvar-se pela fuga, a bordo de “O Beija-Flor das Ondas” mas a pobre tia Nastácia, que se distraía nas cozinhas do palácio com o assamento de mil faisões,

⁸ LOBATO, Monteiro. *Cartas escolhidas*. V. 2. São Paulo: Brasiliense, s.d.

⁹ Lucila Bassan Zorzato estuda tal obra na sua dissertação de mestrado “A cultura alemã na obra infantil *Aventuras de Hans Staden* de Monteiro Lobato”.

¹⁰ A questão do livro *Dom Quixote das crianças* será discutida mais adiante.

perdeu-se no tumulto. Fora atropelada, devorada ou aprisionada pelos monstros? Ninguém sabia. (p. 7)¹¹

Como se vê, o narrador dá um breve resumo do capítulo final de *O picapau amarelo* e aguça, desta forma, a curiosidade do leitor. O desaparecimento de Nastácia é que torna possível a nova aventura, e, portanto, um novo livro.

Os livros da saga do *Picapau Amarelo* são ricos em exemplos da preocupação do autor com seus leitores. A tradição literária criada por Lobato faz com que a cada novo livro venha sobreposta a idéia de unir-se de alguma forma a um título anterior, numa unidade conseguida, sobretudo a partir das personagens e do cenário, respectivamente, protagonistas e ponto de partida das aventuras.

Destacando *Memórias da Emília* (1936), dentre as demais obras do autor, como tema desta dissertação, vamos entendê-la como a mais metaliterária das obras lobatianas, isto é, sugerindo instigantes discussões de produção literária. Podemos através da metalinguagem que compõe a história, observar a construção de um pequeno sistema literário ficcional. Três são os conceitos que sustentam esta hipótese da dissertação: **materialidade**, **intertextualidade** e **relação autor/obra/leitor**, que serão discutidos nos tópicos a seguir.

1.1.1. Materialidade.

A materialidade, que muitas vezes traduz-se em visualidade, muito cedo comparece à obra lobatiana. Já em *Reinações de Narizinho* (1931), Dona Aranha apresenta um vestido a Narizinho, para que esta usasse em seu casamento com o Príncipe Escamado, e o narrador detem-se nos detalhes da roupa:

Dona Aranha tirou dos seus armários de madrepérola um vestido cor do mar com todos os seus peixinhos; e com o maior pouco caso, como se fosse de alguma casinha barata, desdobrou-o diante das freguesas assombradas.

- Que maravilha das maravilhas! – exclamou Narizinho, de olhos arregalados, sentindo uma tontura tão forte que teve de sentar-se para não cair.

Era um vestido que não lembrava nenhum outro desses que aparecem nos figurinos. Feito de seda? Qual seda nada! Feito de cor – e cor do mar! Em vez de enfeites conhecidos – rendas,

¹¹ LOBATO, Monteiro. *O Minotauro*. 1994.

entremeios, fitas, bordados, *plissês* ou vidrilhos, era enfeitado com peixinhos de mar. Não de alguns peixinhos só, mas de todos os peixinhos – os vermelhos, os azuis, os dourados, os de escamas furta-cor, os compridinhos, os roliços como bolas...(p. 4)¹²

No primeiro capítulo de *Memórias da Emília*, ao eleger o Visconde como seu **secretário**, isto é, aquele que escreverá o que ela ditar, Emilia inicia suas exigências, especificando aspectos materiais e visuais do que viria a ser o suporte da escrita do Sabugo:

- 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.
(...)

Emília, afinal, concordou em escrever as memórias naquele papel da casa, com pena de aço e tinta de Dona Benta. Mas jurou que havia de imprimi-las em papel cor do céu, tinta cor do mar e pena de pato.

O visconde disparou na gargalhada.

-Imprimir com pena de pato! Ah, ah, ah!...Imprimi-se com tipos, boba, não com penas.

- Pois seja, tornou Emília. Imprimirei com tipos de pato. (p. 13-4)¹³

Em todas estas passagens, a mesma imagem: *cor do mar com todos os seus peixinhos*. A construção seria romântica se não houvesse a quebra das expectativas ao colocar no mesmo patamar céu e estrelas, mar e peixes, com patos e penas. Os primeiros elementos costumam ser vistos como apanágio do sublime, enquanto que patos e suas penas integram a esfera do coloquial e do prosaico.

A tematização da materialidade estende-se até a **impressão** das *memórias*. Depreende da menção a impressão que o que estava sendo escrito não era apenas uma brincadeira, mas uma obra que visava publicação, devendo ser esta em papel e tinta de qualidades superiores, conforme a exigência da autora, que - também fiel à idéia de que um livro só circula entre leitores depois de publicado - proíbe Narizinho e Pedrinho de o lerem antes da publicação. Prolongando a representação do mundo dos livros, na parte

¹² LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. 1976.

¹³ LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 1936.

escrita por ela, Emília anuncia que aquele seria o primeiro volume e que o segundo seria escrito quando estivesse mais velha. No entanto, este segundo volume nunca chegou ao público.

A problematização da materialidade do livro vai além: dedicando atenção especial ao título, Emília exige que este seja escrito no topo do papel e com “letras bem graúdas” (p. 8)¹⁴. As certezas e onipotência da protagonista, no entanto, diminuem quando a boneca precisa começar efetivamente a escrever suas memórias. Simulando o tradicional bloqueio do escritor, não consegue encontrar uma maneira que lhe agrade. Sugere que sejam acrescentados seis pontos de interrogação no início do Capítulo Primeiro para indicar que ela estava confusa. Ao verificar que o Visconde havia colocado sete, ordena que um seja riscado, na primeira manifestação da autoridade da autora. Segundo a boneca, mais simples do que iniciar seria finalizar uma narrativa, o que se realiza por um ponto final e alguma expressão latina. Ao iniciar a obra, ela pretende empregar o vocábulo *Finis*, contudo, opta por *Tenho dito*, recurso usado em discursos romanos, fazendo uma paródia debochada e irreverente.

Para dar veracidade ao livro, Emília acrescenta ao final da narração, uma suposta **data** de escrita das *Memórias*: 10 de agosto de 1936. A primeira edição chega aos pontos de vendas em 31 de outubro de 1936, com uma tiragem de 10571 exemplares.¹⁵

A noção de materialidade do livro e da cultura letrada era corrente entre os moradores do Sítio, como se vê numa fala de D. Benta:

- “Foi o que me sucedeu no começo, Almirante. Fiquei também atrapalhada sem saber o que pensar. Depois fui me acostumando. Hoje acho tão natural que este burro fale, como acho natural que uma laranjeira produza laranjas. Todas as tardes chego até aqui para dois dedos de prosa. Além de falante, o nosso Conselheiro é um puro filósofo.”

- “De que escola?”

- “Um filósofo estóico. Costumo ler-lhe trechos das ‘Meditações’ de Marco Aurélio. Os comentários que ele faz mereciam ser escritos e publicados”.(p. 65).¹⁶

¹⁴ LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 1994.

¹⁵ Esses dados foram obtidos pela pesquisadora Adriana Silene Vieira que conseguiu o arquivo com a data, tipografia e tiragem de alguns livros publicados por Monteiro Lobato.

¹⁶ LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 1936.

Os conhecimentos do Burro Falante não sendo escritos e publicados corriam o risco de se perderem, ou seja, Dona Benta, em sua fala, demonstra a diferença entre apenas **escrever e publicar** o que foi escrito, dado que a mera escritura de um texto não garante que o mesmo seja lido. Ele pode ser escrito como um desabafo, para ser guardado, ou como um documento para ser de conhecimento apenas dos familiares. Publicá-lo também não garante que ele seja lido, mas, no mundo moderno - pós Gutenberg- a publicação aumenta as probabilidades de que um maior número de pessoas tenha contato com o que se escreve.

O Livro é visto como uma fonte de conhecimento pelas crianças, não só as do Sítio, como também as inglesas. Quando o Visconde é apresentado como anjo às crianças inglesas que viajaram até o Sítio para conhecerem o anjinho vindo do Céu, ele é rejeitado. As crianças recorrem ao conhecimento prévio de como seria um anjo, conhecimento este adquirido, segundo elas, pelos livros de figura. No último capítulo, ao descrever os personagens e sua visão sobre eles, Emília destaca Dona Benta como uma mulher sábia por já haver lido muito.

Tenho de dizer umas palavras sobre esta senhora. Dona Benta é uma criatura boa até ali. Só isso de me aturar, quanto não vale? O que mais gosto nela é o seu modo de ensinar, de explicar qualquer coisa. Fica tudo claro como água. E como sabe coisas, a diaba! De tanto ler aqueles livros lá do quarto, ficou que até brincando bate o Visconde em ciência.(p. 137)¹⁷

Um fato curioso é que *Memórias da Emília* discute praticamente durante todo o tempo o processo de criação e leitura de uma obra literária. No entanto, em momento algum é considerada a questão da **ilustração**. O tipo de papel, de tinta, a disposição do título, as estrelinhas para esconder a idade da protagonista, os sinais gráficos, tudo gera polêmica entre Emília e Visconde. Porém, capa e ilustrações não são nem ao menos citadas. O que, talvez permita, supor que estas decisões seriam da alçada do editor, assim como do ilustrador realizá-las e não do escritor, ou no preciso caso, dos escritores. Tal

¹⁷ LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 1936.

despreocupação destoa do perfil lobatiano, que editava seus livros e os de outros autores. Talvez fosse essa uma tentativa de autenticidade da autoria de Emília e do Visconde?

1.1.2. Intertextualidade

Uma constante nas obras lobatianas é a intertextualidade, aqui entendida como uma intertextualidade endógena, isto é, Lobato citando Lobato, recurso utilizado para ligar os diversos volumes entre si e para aguçar a curiosidade de um leitor atento e interessado. Os livros trazem notas de rodapé que indicam o livro correspondente à referência feita no corpo do texto. Além do recurso da nota de rodapé, outros são utilizados, como a referência direta no texto. Visconde adota esta tática, por exemplo, para iniciar sua narração da história do Anjinho, uma das aventuras que compõem o enredo das *Memórias da Emília*:

As crianças que leram as *Reinações de Narizinho* com certeza também leram a *Viagem ao Céu*, onde vêm contadas as aventuras dos netos de Dona Benta, da Emília e também minhas no país dos astros. Não recordarei, portanto, nada disso. Só direi que houve lá por cima tais estrepolias que os astrônomos da Europa vieram queixar-se a Dona Benta das brincadeiras que estavam perturbando a harmonia celeste. Dona Benta, então nos chamou para baixo com um bom berro: “Desçam já daí, cambada!”. (p. 20-1)¹⁸

Indiretamente (ou seria diretamente?), os leitores são convidados a ler as outras duas obras lobatianas: a expressão *com certeza* tem o mesmo efeito que teria se tivesse sido grifada ou sublinhada. O narrador se abstém de repetir as aventuras, sugerindo para quem não as conhece, que recorra aos livros citados, em um procedimento caro à publicidade moderna, que aposta em *merchandising*.

Na moldura ficcional de *Memórias da Emília*, a boneca se propõe a contar o que aconteceu e não está nos livros, o que é mais uma estratégia para atrair “leitores fiéis”, e para especificar tarefas para o Visconde. A proposta de narrar o que não está nos livros, ao mesmo tempo em que confere verossimilhança ao que “está nos livros” torna-se curiosa numa obra apresentada como *memórias* e que faz parte de uma coleção ficcional. Espera-

¹⁸ LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 1936

se, então, que as ditas *Memórias* reúnam as peripécias apresentadas anteriormente. Contudo, mais interessante e, com certeza, mais vendável era um livro com histórias novas, o que viabiliza e torna verossímil a obra. Emília se precaveu das possíveis críticas e qualifica suas *Memórias* de fantásticas ao ser questionada por Dona Benta.

- Que Memórias, Emília?
- As Memórias que o Visconde começou e eu estou concluindo. Neste momento estou contando o que se passou comigo em Hollywood, com a Shirley¹⁹, o anjinho e o sabugo. É o ensaio duma fita para a Paramount.
- Emília! – exclamou Dona Benta. – Você quer nos tapear. Em memórias a gente só conta a verdade, o que houve, o que se passou. Ora, 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. Quer ler um pedacinho?(p. 125-6)²⁰

Se *Memórias da Emília* ao “contar coisas que aconteceram no sítio” reforça a dimensão intertextual da obra lobatiana, vale observar que se trata de uma obra pouco citada nas outras obras infantis do autor. Em *O Minotauro*, quando vai ao Olimpo, Emília compara Eros a Florzinha das Alturas. Na nota de rodapé vem a indicação de que o personagem se encontra em *Memórias*. Em *O picapau amarelo* (1939), Dom Quixote mostra-se revoltado pela maneira como Cervantes conta sua história e Emília o aconselha a escrever, ele próprio, suas *memórias*. *Memórias da Emília* não é explicitado claramente, mas fica subentendido de que se trata deste livro:

- D. Quixote admirou-se de que aquela pulguinha humana tivesse memórias.
- Tenho, sim. E escrevi-as justamente para isso – para que não viesse nenhum Cervantes dizer a meu respeito coisas tortas ou arrançadas. Faça o mesmo, Senhor Quixote – e se quer, eu o

¹⁹ Grande sucesso na época, Shirley Temple (1928) iniciou a carreira de atriz com 4 anos. Aos 6, ganha Oscar pelo filme *Bright Eyes*. Abandona o cinema aos 21 anos e segue a carreira política, tornando-se diplomata. Maiores informações: www.criancafazarte.com.br/datas/datas_mulher.htm

²⁰ LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 1936

ensinarei como se escrevem memórias. Eu e o Visconde temos grande prática.(p. 18)²¹

Apesar de não ser muito citado em outros livros de Monteiro Lobato, *Memórias* além da intertextualidade endógena já mencionada, cita personagens internacionais como Popeye (que apareceu nos quadrinhos de E.C. Segar, em 1929), o Peter Pan e Capitão Gancho de James Barrie e a Alice de Lewis Carrol que visitam o Sítio para conhecer o Anjinho Florzinha das Alturas, trazido por Emília em aventura no livro *Viagem ao Céu* (1932).

Em 1930, Lobato havia feito uma adaptação do *Peter Pan*²² de James Barrie. A maneira como se inicia a história de Peter Pan, nesta adaptação, é bem interessante para este trabalho. No subtítulo do livro, “A história do menino que não queria crescer, contada por Dona Benta”, já temos o indício de que o narrador muda, passando a ser Dona Benta. No primeiro capítulo, faz-se uma recapitulação de *Reinações de Narizinho*, citando a passagem em que o gato Félix fala de Peter Pan. Ninguém sabia quem era Peter Pan e Dona Benta resolve desfazer a “ignorância”:

Dona Benta calou-se, achando que era mesmo uma vergonha que o gato Félix soubesse quem era Peter Pan e ela não – e escreveu a uma livraria de S. Paulo pedindo que lhe mandasse a história do tal Peter Pan. Dias depois recebeu um lindo livro em inglês, cheio de gravuras coloridas, do grande escritor inglês J. M. Barrie. O título dessa obra era *Peter Pan and Wendy*. (p.7)²³

Nesta passagem, reforça-se, novamente, a idéia de que o livro é o meio de se adquirir conhecimento. Ao inserir Peter Pan em *Memórias da Emília*, narrando uma visita que ele teria feito ao Sítio para conhecer o Aninho, o escritor explora primeiramente a intertextualidade externa (com o texto original de James Barrie) e depois a intertextualidade interna (com a obra de Lobato).

Também a presença de Alice em *Memórias da Emília* é muito interessante. Em 1931, Lobato traduziu *Alice no país das Maravilhas*. E na obra de 1936, quando apresentada à

²¹ LOBATO, Monteiro. *O Picapau amarelo*. 1994.

²² Adriana Silene estuda esse livro em sua tese de doutorado “*Um inglês no sítio de Dona Benta*”: estudo da apropriação de Peter Pan na obra infantil lobatiana.

²³ LOBATO, Monteiro. *Peter Pan*. 1995

tia Nastácia, que se assombra de a menina saber falar português, a explicação de Emília para o fato é metalingüística e marqueteira: “Alice já foi traduzida em português”.(p. 39) Obviamente, no final da página, havia uma nota indicando as traduções lobatianas de *Alice no país das Maravilhas* e *Alice no país do Espelho*.

1.1.3 Relação autor/obra/leitor

Da mesma forma que Monteiro Lobato em sua obra, adulta e infantil, Emília, como autora de suas *memórias*, também demonstra uma grande preocupação com a recepção e interpretação do leitor. Quando questionada por Dona Benta sobre a verdade das suas *Memórias*, a resposta de Emília aponta para questões de veracidade e verossimilhança, tópico especialmente importante em obras de recorte memorialista²⁴:

-Bem sei, disse a boneca. Bem sei que tudo na vida não passa de mentiras, e sei também que é nas memórias que os homens mentem mais. Quem escreve memórias arruma as coisas de jeito que o leitor fique fazendo uma alta idéia do escrevedor. Ora, para isso, ele não pode dizer a verdade, porque senão o leitor fica vendo que era um patife igual aos outros. Logo, tem de mentir com muita manha, para dar idéia de que está falando a verdade pura. (p. 12)²⁵

Eliane Debus discutiu, em sua tese de Doutorado, o gênero memorialístico:

Em *Memórias da Emília*, ao tematizar o ato da escrita, com seus caprichos, Lobato revela e desvela o registro das memórias como um universo inventivo, construído por quem escreve. Ao minar a ordem da narrativa memorialística, pela desconfiança quanto à sua elaboração, ele delinea um caminho pelo qual a escrita possa assumir-se como um ato de liberdade e espaço de imaginação. O exercício de desautomatizar a imagem da certeza que cerca a palavra escrita e, por consequência, o seu autor, é freqüente na produção literária de Monteiro Lobato. Por esse viés ele desperta no leitor o sentido da dúvida, o caminho do questionamento.²⁶

²⁴ Sobre esta questão, é interessante a tese de doutorado de Emerson Tin: Em busca do “Lobato das cartas”: a construção da imagem de Monteiro Lobato diante de seus destinatários.

²⁵ LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 1936.

²⁶ DEBUS, Eliane. *O leitor, esse conhecido. Monteiro Lobato e a formação de leitores*.

Entre os procedimentos que podem “minar a ordem da narrativa memorialística” e driblar o pacto da veracidade, já ao iniciar a narração, Emília omite intencionalmente tanto a data quanto o local de seu suposto nascimento, representado por um recurso gráfico de largo trânsito entre romancistas.

- Ótimo! – exclamou Emília. – Serve. Escreva: Nasci no ano de... (três estrelinhas), na cidade de... (três estrelinhas), filha de gente desarranjada...

- Por que tanta estrelinha? Será que quer ocultar a idade?

- Não. Isso é apenas para atrapalhar os futuros historiadores, gente muito mexeriqueira. Continue escrevendo: E nasci de uma saia velha de Tia Nastácia. E nasci vazia. Só depois de nascida é que ela me encheu de pétalas dum cheirosa flor cor de ouro que dá nos campos e serve para estufar travesseiros.

- Diga logo macela que todos entendem. (p. 17)²⁷

Podemos comparar com *A Moreninha* (1844) de Joaquim Manuel de Macedo:

E o mais é que nós estamos num sarau: inúmeros batéis conduziram da corte para a ilha de ... senhoras e senhores, recomendáveis por caráter e qualidade: alegre, numerosa e escolhida sociedade enche a grande casa, que brilha e mostra em toda a parte borbulhar o prazer e o bom gosto. (p. 80)²⁸

Emília brinca com os futuros leitores, negando-lhes precisão nos fatos relatados. A idéia de esconder dos futuros historiadores tais fatos, denota a preocupação com a posteridade que o livro adquiriria. Emília demonstra estar segura de que o livro seria vendido, lido e alcançaria **status literário** ao se tornar alvo de possíveis historiadores da Literatura. Também o Visconde ao escrever, demonstra preocupação com o leitor ao querer simplificar o vocabulário. A narração do sabugo é mais coesa e coerente que a da boneca. Ele não quer gerar suspense, mas quer fornecer ao leitor, ou ao pesquisador os dados que possam ser necessários para a cabal compreensão da obra.

Interessante é observar que na Literatura Brasileira alguns livros clássicos denominados *memórias*, na verdade não o são. O argumento principal para Dona Benta questionar a veracidade da obra é a boneca inventar uma viagem a Hollywood, em que

²⁷ LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 1936.

²⁸ MACEDO, Joaquim Manuel de. *A Moreninha*. 1979.

conhece a atriz Shirley Temple, grande sucesso na década de 30. Na história, a atriz não se mostra surpresa com a visita da boneca, pois diz já a conhecer de tanto ler os livros.²⁹

- “Dona Shirley está? – perguntei.”

Quando a criada nos viu, arregalou os olhos e abriu uma boca deste tamanho.

- “Shirley, corra!... Venha ver três fenômenos³⁰ – gritou ela. – Um anjinho, uma boneca e um sabugo de cartola...”

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

- “Eu sabia que você acabava batendo cá. Ainda ontem disse a mamãe: Qualquer coisa está a me dizer que a Emília não tarda.”

Quem se admirou fui eu.

- “Então... já me conhecia?-perguntei.”

- “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 ao País da Fábula, na qual Dona Benta se sentou em cima do dedo do Pássaro Roca pensando que era raiz de árvore... Quem não sabe dessas histórias?” (p.116-7)³¹

Emília mostra-se desejosa de ser reconhecida internacionalmente, inclusive por artistas hollywoodianos. Tal ambição não deve também refletir a ambição do próprio Lobato? Se sua personagem fosse reconhecida internacionalmente, ele também o seria. O amigo Luiz de Toledo Piza acredita que Lobato deveria assumir uma parceria com Walt Disney, e manifesta seu desejo em carta.³²

Ao contrário da filha, a mãe de Shirley mostra-se surpresa, pois não conhecia as histórias do Sítio, o que contradiz a fala anterior de Shirley que afirma ter dito à mãe que pressentia que a boneca a visitaria. Confusão da Emília ao escrever a história ou suposição de que a mãe poderia não ter dado atenção ao que a menina falara? De qualquer maneira, marca-se, na Califórnia, a oposição entre o mundo adulto e o mundo infantil, como tantas vezes, marca-se oposição equivalente entre crianças e adultos no Sítio do Picapau.

²⁹ Mais à frente, no terceiro capítulo desta dissertação, discutiremos melhor a questão do cinema em *Memórias da Emília*.

³⁰ Este vocabulário da empregada coincide com o usado por Nastácia.

³¹ LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 1936

³² Tal carta será discutida mais adiante e pode ser lida, na íntegra, nos anexos deste trabalho.

Ao atravessarmos a sala de jantar vimos a mãe de Shirley arrumando a mesa para o lanche.

- “Que maluquice é essa, minha filha? – perguntou a boa senhora, que não sabia de nada. E vendo-me ali, mais o anjinho: - E que crianças esquisitas, Shirley! Onde descobriu isso?”

- “Não são crianças, mamãe. Esta é a Emília, a famosa boneca que faz coisas do arco-da-velha no Brasil, e este é o anjinho de asa quebrada que ela caçou nas estrelas.”

A mãe de Shirley abriu tamanha boca que tive medo que me engolisse. A coitada não entendeu patavina, pois nunca tinha ouvido falar de mim, nem do Brasil, nem do anjinho. Quis mais explicações. (p. 123-4)³³

Nesta suposta viagem, as personagens inventam uma ensaio de filme baseado na história de Dom Quixote, história que a boneca e o Visconde já conheciam por ter ela sido contada pela Dona Benta no livro *Dom Quixote das crianças*.

A primeira edição de *Dom Quixote das crianças* foi publicada em 21 de outubro de 1936, ou seja, dez dias antes da publicação de *Memórias*.³⁴ Conhecendo a história, Emília decide brincar com ela. Socorro Acioli, em sua dissertação de mestrado “*De Emília a Dona Quixotinha: uma aula de leitura com Monteiro Lobato*”, defende a tese de que Emília faz uma leitura-ação³⁵ do texto de Cervantes e que esta leitura provoca mudanças na boneca e influencia o desabafo final dela no último capítulo de *Memórias*. Acioli acredita que tanto Emília quanto Dom Quixote são leitores representados, que assimilam, cada um à sua maneira, os textos que lêem, dialogando com eles. Marisa Lajolo defende a idéia de que Dom Quixote é vítima dos livros que lê, e Emília, vítima do próprio Quixote.³⁶

³³ LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 1936.

³⁴ O projeto *Monteiro Lobato (1882- 1948) e outros modernismos brasileiros*, financiado pela Fapesp, trabalha com o mapa das edições das obras de Lobato, conseguido por Adriana Silene Vieira, como citado anteriormente.

³⁵ Segundo Acioli, leitura-ação é aquela em que o leitor sofre uma modificação e passa a agir de forma diferente após o convívio com o texto.

³⁶ O texto “Monteiro Lobato e Dom Quixote: viajantes nos caminhos da leitura”, de Marisa Lajolo, está disponível no seguinte endereço: <http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/QuixoteIEL.pdf>. Acesso em 02/11/2006.

A atitude de Emília de escrever *memórias* influencia Pedrinho e Narizinho que resolvem escrever também as suas. É o livro, a obra influenciando o leitor, estimulando-o a imitá-lo. A boneca também não permite que as crianças leiam seu livro antes de publicado.

No ano anterior ao da publicação de *Memórias da Emília*, havia sido lançado *História das invenções*, nele nota-se a expectativa dos moradores do Sítio quanto ao livro de Emília:

- (...) Com essa cabecinha sua você vai pensando com uma liberdade que espanta a gente. Por isso andam todos curiosos por ler as tais “Memórias da Emília”, que não saem nunca. Como vão elas?

Emília, toda ganjenta com o elogio, respondeu, rebolando-se:

- Vão indo bem obrigada. Mas devagar. Meu secretário (o Visconde) briga muito comigo e faz greves. Eu ordeno: “Escreva isto”. Ele, que é um “sabugo ensinado”, escandaliza-se. “Oh, isso não! É impróprio.” E vem o “fecha” e o livro vai se atrasando...

- E que diz você nesse livro?

- Digo o que me vem à cabeça. Vou dizendo o que quero, sem dar satisfação a ninguém, porque não sou “boneca ensinada...” (p.44)³⁷

Emília assume a autoria de suas *memórias* assim como a responsabilidade pelo que vem escrito, já que escreve, “sem dar satisfação a ninguém”, podendo, desta forma, contar uma história real ou uma fictícia.

³⁷ LOBATO, Monteiro. *História das invenções*. 1982.

Comparando este trecho com o da primeira edição, 1935, podemos perceber que ele permanece inalterado.

2. *Memórias da Emília* – memórias ou ficção?



Ilustração da 3ª edição

2.1. O que se espera de um texto memorialístico

O fato de a gente ler uma coisa não quer dizer que seja exata. Os livros mentem tanto como os homens.

Monteiro Lobato³⁸

Quando se fala em um texto literário denominado *memórias*, podem ser várias as expectativas do leitor. *Memórias* sugere que o texto seja escrito por uma pessoa de idade avançada, que queira contar acontecimentos verídicos de sua vida. De preferência, o texto deveria ser escrito de próprio punho pelo memorando, que se fosse uma personalidade conhecida atrairia mais leitores.

Memórias recebe este nome por exigir do escritor que extraia de suas lembranças, o material necessário para escrever a obra. Ecléa Bosi, na introdução de seu livro *Memória e Sociedade*, que reúne histórias narradas por idosos, explica as possíveis lacunas e equívocos:

Não dispomos de nenhum documento de confronto dos fatos relatados que pudesse servir de modelo, a partir do qual se analisassem distorções e lacunas. Os livros de História que registram esses fatos são também um ponto de vista, uma versão do acontecido, não raro desmentidos por outros livros com outros pontos de vista. A veracidade do narrador não nos preocupou: com certeza seus erros e lapsos são menos graves em suas conseqüências que as omissões da História oficial. Nosso interesse está *no que foi lembrado*, no que foi escolhido para perpetuar-se na história de sua vida. (p.1)³⁹

³⁸ LOBATO, Monteiro. *O picapau amarelo*. p. 12

³⁹ BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 1987.

Para Bosi, lapsos de *memórias* de pessoas idosas podem e devem ser aceitos:

Gostaria que se compreendessem os limites que os narradores encontraram. Faltou-lhes a liberdade de quem escreve diante de uma página em branco e que pode apurar, retocar, refazer. Suas memórias contadas oralmente foram transcritas tal como colhidas no fluxo de sua voz. E eles encontraram também os limites de seu corpo, instrumento de comunicação às vezes deficitário. Quando a memória amadurece e se extravasa lúcida, é através de um corpo alquebrado: dedos trêmulos, espinha torta, coração acelerado, dentes falhos, urina solta, a cegueira, a ânsia, a surdez, as cicatrizes, a íris apagada, as lágrimas incoercíveis.(p.3)⁴⁰

Como podemos observar, alguns erros são comuns: trocas de datas, de lugares; esquecimento de nomes. Porém, um contrato que se firma entre escritores de *memórias* e seus leitores é de que o que narrado realmente tenha acontecido. Do memorando supõe-se que seja um ser real, com características próprias e algo interessante e único para relatar.

Eliane Zagury faz uma relação interessante entre o “eu sujeito narrador” e o “eu objeto narrado”:

...falar de si mesmo é uma ruptura de perspectiva, um desequilíbrio em que o sujeito, sendo o seu próprio objeto, como que caminha sobre uma perna só. O distanciamento temporal – um eu objeto passado em relação a um eu sujeito presente – representa o perfil de uma segunda perna fantasmagórica, porque a memória é sempre fluida e inconstante.⁴¹

Resumindo, em *memórias*, os homens contam suas vidas, e nesse contar repensam e rearranjam os fatos, narrando, talvez, da maneira que acham mais interessante ao leitor. Utilizam os verbos no tempo passado e seu ponto de vista é de quem está diretamente ligado à história, sendo a narração feita, portanto, em primeira pessoa.

Mas, será que todos os livros que se dizem *memórias* assumem esse pacto de contar a verdade?

⁴⁰ BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 1987.

⁴¹ ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. 1982.

2.2. Algumas pretensas *Memórias* da Literatura Brasileira

Em algumas produções da Literatura Brasileira, livros que ostentam no título a expressão “*memórias*” constituem, na realidade, obras de ficção. Nesta parte do trabalho, vamos focalizar algumas destas obras da produção literária brasileira, para discutir como a tradição literária nacional brinca com o gênero.

2.2.1. *Memórias de um sargento de milícias.*

Memórias de um sargento de milícias, de Manuel Antônio de Almeida, foi publicado em folhetim, no Correio Mercantil, de junho de 1852 a julho de 1853. O autor assinava como “um brasileiro” e a primeira versão em livro foi publicada em 1854.

A narração é feita em terceira pessoa e tem como pano de fundo a sociedade carioca da época de D. João VI e seus costumes. As *Memórias* são, na verdade, a lembrança de um narrador, não nomeado, que conta as aventuras de um certo sargento de milícias, Leonardo. O narrador sabe todos os detalhes da vida dos personagens e até mesmo, tem conhecimento de seus pensamentos.

A obra é uma mistura de momento histórico (o domínio de D. João VI) e ficção (a história de Leonardo). Segundo Alfredo Bosi, em *Memórias de um sargento de milícias*, o autor diverte-se ao descrever os aspectos menos nobres da sociedade, como o casamento por interesse e as paixões impulsivas. O protagonista pode ser considerado um dos primeiros anti-heróis da nossa Literatura. Bosi ressalta o valor desta narrativa:

Mas o realismo de Manuel Antônio de Almeida não se esgota nas linhas meio caricaturais com que define uma variada galeria de tipos populares. O seu valor reside principalmente em ter captado, *pelo fluxo narrativo*, uma das marcas da vida na pobreza, que é a perpétua sujeição à necessidade, sentida de modo fatalista como o destino de cada um. Esse contínuo esforço de driblar o acaso das condições adversas e a avidez de gozar os intervalos de boa sorte impelem os figurantes das *Memórias*, e, em primeiro lugar, o anti-herói Leonardo, “filho de uma pisadela e de um beliscão” para a roda viva de pequenos engodos e

demandas de emprego, entremeadas com ciganagens e patuscadas que dão motivo ao romancista para fazer entrar em cena tipos e costumes do velho Rio.

É supérfluo encarecer o valor documental da obra. A crítica sociológica já o fez com a devida minúcia. As *Memórias nos dão*, na verdade, um corte sincrônico da vida familiar brasileira nos meios urbanos em uma fase em que já se esboçava uma estrutura não mais puramente colonial, mas ainda longe do quadro industrial-burguês. E, como o autor conviveu de fato com o povo, o espelhamento foi distorcido apenas pelo ângulo da comicidade. Que é, de longa data, o viés pelo qual o artista vê o típico, e sobretudo o típico popular.(p.133-4).⁴²

Eliane Zagury, na introdução para a 31ª edição de *Memórias de um sargento de milícias*, levanta a tese de que, na época em que o romance foi escrito, o gênero memória não era entendido do mesmo modo como é hoje, mas talvez se possa postular que nem os leitores daquela época nem os de hoje deixavam de apreciar o engodo do título conflitante com o ponto de vista da narração.

2.2.2. *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Publicado em 1881, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, ocupa lugar importantíssimo no cânone brasileiro. Rompendo com as estruturas narrativas, um narrador, que se diz defunto, declara escrever suas *memórias*. O fato de ser um defunto-autor já quebra as expectativas dos leitores e provoca dúvidas quanto ao grau de seriedade e de veracidade do discurso: para boa parte dos leitores – de ontem e de hoje - é impossível que um morto escreva. Se considerarmos este suposto autor à luz do texto de Anatol Rosenfeld, poderemos fazer novas considerações:

O termo “verdade” quando usado com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com freqüência qualquer coisa como a genuidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não à adequação àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário

⁴² BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 2001.

das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda de ordem filosófica, psicológica ou sociológica da realidade.”(p.18).⁴³

O autor Machado de Assis usa de recursos sofisticados para conferir autenticidade e coerência interna. Faz, por exemplo, Brás Cubas dizer ter liberdade para relatar o que bem lhe aprouvesse por não estar mais preso às convenções humanas. Bosi comenta este programado distanciamento do narrador:

Quando o romancista assumiu, naquele livro capital, o foco narrativo, na verdade passou ao defunto-autor Machado-Brás Cubas delegação para exibir, com o despejo dos que já nada mais temem, as peças de cinismo e indiferença com que via montada a história dos homens. A revolução dessa obra, que parece cavar um fosso entre dois mundos, foi uma revolução ideológica e formal: aprofundando o desprezo às idealizações românticas e ferindo no cerne o mito do narrador onisciente, que tudo vê e tudo julga, deixou emergir a consciência nua do indivíduo, fraco e incoerente. O que restou foram as memórias de um homem igual a tantos outros, o cauto e desfrutador Brás Cubas. (p.177).⁴⁴

De qualquer forma, o narrador parece ciente da inovação que provoca, assim como estava ciente da estrutura tradicional de um texto memorialístico:

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco.(p.18)⁴⁵

Talvez *Dom Casmurro* (1900), que não costuma ser considerado um livro de *memórias*, enquadrar-se-ia melhor neste gênero que *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

⁴³ ROSENFELD, Anatol. “Literatura e personagem”. In: CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. 1987.

⁴⁴ BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 2001.

⁴⁵ ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 1998.

Em *Dom Casmurro*, a narração é feita em primeira pessoa por um narrador mais velho que relembra seu passado e, tenta, pela escrita, reconstituir os fatos de sua vida:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi e nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo.

(...)

Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência, filosofia e política acudiram-me, mas não me acudiram as forças necessárias. Depois, pensei em fazer uma História dos Subúrbios, menos seca que as memórias de padre Luís Gonçalves dos Santos, relativas à cidade; era obra modesta, mas exigia documentos e datas, como preliminares, tudo árido e longo. Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras...? (p.11-2)⁴⁶

Novamente encontramos na galeria machadiana, um narrador que se mostra indeciso quanto à melhor maneira de começar um livro ou selecionar o assunto para ele.

Após citar a inovação quanto à identidade do suposto autor em *Memórias póstumas*, convém lembrar o modo marcante de narrar, característica machadiana: o diálogo constante com o leitor. Brás Cubas parece brincar com seu leitor colocando em um mesmo patamar, capítulos convencionais e outros compostos apenas por sinais gráficos como reticências, pontos de interrogação e exclamação, como é o caso do capítulo intitulado “O velho diálogo de Adão e Eva”. Tal mudança no modo de narrar rendeu alguns comentários, como este de Alfredo Bosi:

O manejo do distanciamento abre-se nas *Memórias Póstumas* que, pela riqueza de técnicas experimentadas, ficou sendo uma espécie de breviário das possibilidades narrativas do seu novo modo de conhecer o mundo. Foi nesse livro surpreendente que Machado descobriu, antes de Pirandello e de Proust, que o estatuto da personagem na ficção não depende, para sustentar-se, da sua fixidez psicológica, nem da sua conversão em tipo; e que o registro das sensações e dos estados de

⁴⁶ ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. 1999.

consciência mais díspares veicula de modo exemplar algo que está aquém da *persona*: o contínuo da psique humana. (p.180).⁴⁷

Marisa Lajolo aponta para novos pactos de leitura que esta estrutura sugere:

Temos agora, pela voz de Brás Cubas, a estréia de um romancista em plena maturidade, escrevendo para um público que, como ele, precisava aprender a desvestir-se de hábitos e valores provincianos. (p. 10).⁴⁸

Realmente, *Memórias póstumas de Brás Cubas* exige do leitor uma atenção maior e uma certa familiaridade com o cânon. Pois, assim como Emília traz para suas páginas uma generosa galeria de personagens internos e externos à obra lobatiana, Machado de Assis já trazia para estas (falsas também) memórias, inúmeras figuras do cânon ocidental.

2.2.3. *Memórias de um cabo de vassoura.*

Se estas pretensas *memórias*, a do sargento de milícias e a de Brás Cubas, já mostram algumas raízes da inventividade com que Monteiro Lobato lida com o gênero memorialista, o fato de ambas as obras terem destinação originariamente adulta, sugere que pesquisemos manifestações da questão no gênero infantil.

Orígenes Lessa publica *Memórias de um cabo de vassoura* em 1970, época em que o mundo se volta para o desenvolvimento tecnológico e científico, com o homem pisando na Lua e os brinquedos do Japão invadindo o mercado brasileiro.

O narrador destas *memórias*, como o título já bem diz, está personificado em um tronco de árvore transformado em cabo de vassoura. De simples cabo de vassoura, utensílio doméstico, o narrador-protagonista torna-se o cavalinho de pau do filho da casa. O cabo de madeira que vivia sendo humilhado pelo seu lado vassoura de piaçava e pelo aspirador de pó, ao se tornar brinquedo, ganha o nome de Napoleão e passa a viver no armário dos brinquedos. Daí nova discriminação: os brinquedos de verdade não o aceitam

⁴⁷ BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 2001.

⁴⁸ LAJOLO, Marisa. “O romance que vem inaugurar os tempos modernos”. In: ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 1998.

como tal, por ser sua origem utensílio doméstico. O livro convida a interpretações éticas, como a de Fátima Miguez que interpreta as humilhações a que era submetido como assemelhadas às sofridas por vários homens:

Dotado de um saber primordial, o cabo de vassoura da narrativa de Lessa, na inversão de papéis, manifesta sentimentos, emoções e valores tão humanos que atrai a consciência reflexiva do leitor mais atento. Ele é o guardião da memória de sua espécie e registra, criticamente, os vários destinos de seus irmãos de madeira enfatizando, assim, a desigualdade de atribuições mercadológicas, adotadas pelos homens, para os membros de sua família florestal. Ele, por exemplo, como cabo de vassoura, ocupa um lugar bem inferior na hierarquia rígida dos homens. Tais registros críticos elucidam questões essenciais da natureza humana que precisam ser avaliadas e assimiladas pelo leitor mais novo na tentativa de se construir um futuro mais justo e mais fraterno.⁴⁹

Ao contrário das obras de Manuel Antônio de Almeida e Machado de Assis, protagonizadas por seres humanos, no livro de Orígenes Lessa, as “*memórias*” são atribuídas a um ser inanimado. Poderíamos considerar uma herança lobatiana, que atribuíra *memórias* a uma boneca de pano e capacidade de escrita a um sabugo.

2.2.4. “*Minhas memórias de Lobato contadas por Emília, Marquesa de Rabicó, e pelo Visconde de Sabugosa.*”

Se foi possível puxar uma linha que costurasse *Memórias da Emília* a outras obras da tradição literária brasileira, é também possível, a partir das reflexões aqui apresentadas, incluir – na estante memorialística com a qual dialoga – a biografia de Monteiro Lobato escrita por Laura Sandroni e sugestivamente intitulada “*Minhas memórias de Lobato, contadas por Emília, Marquesa de Rabicó e pelo Visconde de Sabugosa*”.

A autora assume o mesmo tom narrativo de Lobato quando este escreveu as *memórias* da boneca, e em seu livro coexistem também três narradores. Assim como em *Memórias da Emília*, Visconde é quem escreve a maior parte dos textos, sendo responsável

⁴⁹ Disponível em: http://www.fnlij.org.br/livros2/memorias_de_cabo_de_vassoura.htm. Acesso em 01/11/2006

pela parte verídica, enquanto Emília novamente modifica a história, escrevendo-a da maneira que acha mais interessante para o leitor. No livro de Sandroni, encontramos procedimentos análogos, como fazer Visconde de seu secretário e exigir as mesmas condições já enumeradas em *Memórias da Emília* para escrever o livro:

- Esse papel não serve, quero papel cor do céu com todas as suas estrelinhas! E essa tinta também não serve, quero tinta cor do mar com todos os seus peixinhos! E essa pena, senhor Visconde, francamente! Quero pena de pato com todos os seus patinhos!

O Visconde ergueu os olhos com jeito de perder a paciência. Emília sabia de cor e salteado que não tinha nada daquilo no Sítio.

- Marquesa, a senhora sabe perfeitamente que não temos nenhuma dessas coisas, e como já sei que sem essa parafernália a senhora não tem condições de escrever, é melhor que esqueçamos tudo isso.

- Esqueçamos uma pinóia! Eu pensei que esse Sítio tinha evoluído um pouquinho, ora bolas! Vá lá, quem não tem cavalo, monta boi. Mas um dia eu ainda hei de conseguir papel cor do céu, tinta cor do mar e pena de pato! – resmungou Emília.(p.7)⁵⁰

O professor João Luís C. T. Ceccantini acredita ter sido uma boa solução a encontrada por Sandroni:

Em tempos em que qualquer propósito pedagógico numa obra de literatura infanto-juvenil é percebido com a maior desconfiança pela crítica, estas Memórias podem ser vistas como plena exceção à regra. Para cumprir o objetivo de apresentar aos jovens leitores a biografia de Lobato, Sandroni encontra uma solução narrativa bastante competente. Afinada com a literatura de nossa época, a escritora acerta ao optar por um texto que *se apropria* de uma das obras de Lobato que mais resistiram ao tempo, estabelecendo com ela um contínuo e fecundo diálogo. Um inegável mérito da narrativa de Sandroni é precisamente o de se manter muito fiel ao espírito dessa narrativa de Lobato, tanto no estilo quanto na estrutura, destacando-se a força literária dos pontos de vista antagônicos e alternados de Emília e do Visconde sobre diversos episódios da vida do escritor. Esses episódios, por sua vez, são fruto de uma escolha criteriosa, que não elimina aqueles que poderiam parecer mais áridos em nome de qualquer facilitação para o jovem leitor e sabe selecionar os que podem ser mais sedutores, como as traquinagens do pequeno “Juca” ou as passagens que colocam em relevo a personalidade ousada, empreendedora e irreverente de Lobato.⁵¹

⁵⁰ SANDRONI, Luciana. *Minhas memórias de Lobato*, contadas por Emília, Marquesa de Rabicó, e pelo Visconde de Sabugosa. 1997.

⁵¹ UNESP; UEM; UEL. *Proleitura*. Ano 4, n. 9, abril,1997.

Memórias da Emília que por si só já era uma paródia dos livros de *memórias*, torna-se, agora, por sua vez, parodiado, o que reforça sua importância dentro da obra lobatiana.

2.2.5. *Memórias da Emília*

Após discutir outros livros intitulados *memórias*, já fomos antecipando pontos de convergência entre eles e o livro de Monteiro Lobato.

Memórias da Emília tem um pouco de cada livro citado anteriormente. O memorando, neste caso, uma boneca de pano, é um ser totalmente fictício e, inicialmente, pouco provável de ser capaz de escrever um livro, da mesma forma que o defunto Brás Cubas e o cabo de madeira Napoleão. Assume misturar fantasia e realidade, e em alguns momentos, o narrador adere a uma terceira pessoa como o de *Memórias de um sargento de milícias*; e como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, rompe com as expectativas do gênero e modifica a narração. Talvez Monteiro Lobato tenha sido influenciado pelas obras anteriores para escrever *Memórias da Emília* e tenha, da mesma maneira, influenciado os livros posteriores, sendo clara a influência na obra de Sandroni. O que importa nesta comparação é demonstrar que há, na Literatura Brasileira, uma tradição do gênero *memórias* sem a preocupação de manter um contato com o real.

Antes de explorar o gênero memorialístico no livro de Emília, Lobato já discutia o estatuto de livros intitulados de *memórias*. No conto “Antonio Parreiras” de *Idéias de Jeca Tatu* (1919), o autor comenta:

Os velhos povos europeus de cultura bem quilotada não desdenham deste depoimento pessoal, em regra póstumos, o que lhes permite maior independência de juízo. Todo mundo por lá publica memórias – de Napoleão ao seu criado de quarto Constant. Escrevem-nas de próprio punho, se podem, ou de punho alheio, em caso contrário. (p.196).⁵²

Vemos, pois, que a idéia de utilizar “punho alheio” para escrever memórias é antiga e se concretiza em *Memórias da Emília*, quando Emília obriga Visconde a escrever as

⁵² LOBATO, Monteiro. *Idéias de Jeca Tatu*. 1955.

memórias para ela. Apesar de escrever a maior parte das *Memórias da Marquesa de Rabicó*, o Visconde não tem seu nome citado como autor. E também em um antigo texto de Monteiro Lobato, outro procedimento narrativo incomum em escritas memorialísticas manifesta-se:

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 me*'

Concordou.

Depois, teve caxumba aos 9 anos. Sarampo aos 10. Tosse comprida aos 11. Primeiras espinhas aos 15. (p.17)⁵³

Como se vê, Lobato escreve em terceira pessoa, como se estivesse falando de outrem e não de si mesmo.

As infrações de gênero que se encontram em *Memórias da Emília* são, já no capítulo inicial, discutidas pelos moradores do Sítio que mostram ter certas expectativas sobre como deveriam ser escritas *memórias*:

Tanto Emília falava nas suas Memórias que uma vez dona Benta lhe perguntou:

- Mas, afinal de contas, bobinha, que é que você entende por memórias?

- Memórias são a história da vida da gente, com tudo o que acontece desde o dia do nascimento até o dia da morte.

- Nesse caso, caçou dona Benta, uma pessoa só pode escrever suas memórias depois que morre...

- Espere, disse Emília. O escrevedor de memórias vai escrevendo, até sentir que o dia da morte vem vindo. Então pára; deixa o finalzinho sem acabar. Morre sossegado.(p.11)⁵⁴

Também o Visconde expressa o seu conceito sobre *memórias*:

- Memórias! Pois então uma criatura que viveu tão pouco já tem coisas para contar em memórias? Isso é para gente velha, que já chegou ao fim da vida. (p.13)⁵⁵

⁵³ AZEVEDO, Carmen Lucia de, et alii. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. 2001.

⁵⁴ LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 1936.

⁵⁵ Op.cit.

Como se vê, tanto Dona Benta quanto o Visconde parecem desqualificar o projeto memorialístico de Emília, pois *Memórias* seriam para pessoas mais velhas. Mais à frente, Dona Benta volta a questionar Emília sobre as suas supostas *memórias*:

- Emília! Exclamou dona Benta. Você quer nos tapear. Em memórias a gente só conta a verdade, o que houve, o que se passou. Ora, 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. Quer ler um pedacinho? (p.125-6)⁵⁶

Emília não concorda em chamar suas *memórias* de romance. Ao defini-las como *memórias* fantásticas, ela demonstra que se trata de uma mistura de *memórias* com fantasia, de sério com lúdico. Trata-se de um sofisticado exercício de metalinguagem de Lobato: em uma obra de ficção – *Memórias da Emília* - em que tudo é fantástico e irreal, discute-se o que de verdadeiro deve ser escrito em um livro. A existência da boneca e de toda a turma do Sítio faz parte de um mundo ficcional, criado, onde, na verdade, nada existe de fato.

A boneca é a única personagem do Sítio que tem suas *memórias*, o que evidencia o destaque da boneca na galeria de personagens lobatianos. Em *Dom Quixote das crianças* (1936), Narizinho reclama da atenção dada à boneca quando esta diz desejar um Cervantes que a faça conhecida no mundo todo:

- Exigente! Você já anda bem famosinha no Brasil inteiro, Emília, de tanto o Lobato contar as suas asneiras. Ele é um enjoado muito grande. Parece que gosta mais de você do que de nós – conta tudo de jeito que as crianças acabam gostando mais de você do que de nós. É só Emília pra cá, Emília pra lá, porque a Emília disse, porque a Emília aconteceu. Fedorenta... (p.38)⁵⁷

⁵⁶ LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 1936.

⁵⁷ LOBATO, Monteiro. *Dom Quixote das crianças*. 1974.

Eliane Zagury considera *Memórias da Emília* como paródia do gênero que tem seu surto na década de 30, e a boneca Emília, paródia de gente. O fato de parodiar *memórias* reforça a idéia, segundo Zagury, de que tal tipo de produção era conhecido pelo público:

Entretanto, *Memórias da Emília* é muito mais que um sintoma; é uma *paródia* do gênero. O que confirma o que vínhamos dizendo: 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. (p. 104)⁵⁸

Questionamos, então, o que o público infantil, principalmente o da época de Lobato, pode ter em mente de um livro de memórias. Será que *Memórias da Emília* tem ambição de inserir o público infantil no universo memorialístico ou de romper com a tradição? Talvez a melhor resposta seja que o livro busca as duas coisas ao mesmo tempo. Ao acrescentar entre os números do *Picapau Amarelo*, um livro intitulado de *Memórias* que, de certa forma, brinca com os livros do gênero, o autor chama a atenção para tal literatura. Mas, não o faz de maneira ingênua, busca embutir em seus leitores um espírito questionador, próprio de leitores lobatianos.

⁵⁸ ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*.1982

3. *Memórias da Emília* – a modernidade de Monteiro Lobato



Ilustração de Belmonte para a 1ª edição

Go to the movies...⁵⁹

A única parte de *Memórias da Emília* narrada em primeira pessoa conta uma suposta viagem da boneca a Hollywood, e sua passagem pelo universo do cinema. O cinema além de figurar em *Memórias*, aparece ora de forma tímida, ora mais audaciosa em outros livros do autor⁶⁰. Para melhor se entender a presença desta arte na obra de Lobato, vale a pena fazer um rápido panorama do surgimento do cinema mundial e seu percurso no Brasil.

3.1. Um pouco da história do cinema

Uma das primeiras preocupações do homem foi a de registrar o movimento, registrar suas histórias. Os desenhos arqueológicos produzidos por nossos ancestrais seriam uma tentativa de contar as narrativas. O jogo de sombras dos teatros de marionete, surgido na China por volta de 5000 a.C, é considerado o precursor do cinema. Vários aparelhos foram criados até que se chegasse ao cinematógrafo⁶¹ idealizado, em 1895, pelos irmãos Auguste e Louis Lumière:

O aparelho – uma espécie de ancestral da filmadora – é movido a manivela e utiliza negativos perfurados, substituindo a ação de várias máquinas fotográficas para registrar o movimento. O cinematógrafo torna possível, também, a projeção das imagens para o público. O nome do aparelho passou a identificar, em todas as línguas, a nova arte (ciné, cinema, kino etc.)⁶²

⁵⁹ Em um bilhete enviado de Detroit, para sua esposa Purezinha, Lobato escreve: “Go to the movies and don’t worry about me”. Tal cartão está depositado nos arquivos do Cedae sob a classificação MLb-3.1.00168. Também está disponível no site do Projeto Temático “Monteiro Lobato (1882-1948) e outros modernismos brasileiros”: www.unicamp.br/iel/monteirolobato.

⁶⁰ A referência de Lobato ao cinema será citada adiante.

⁶¹ Maiores informações sobre os diferentes aparelhos criados, consultar: www.webcine.com.br/historia/htm

⁶² Disponível em : www.webcine.com.br/historia/htm. Acesso em 19/07/2006.

Em 28 de dezembro de 1895, no Grand Café, em Paris, realiza-se a primeira exibição pública do cinematógrafo, marcando oficialmente o surgimento do Cinema, que surge apenas com imagens e com documentários simples de cerca de dois minutos de exibição. Em 1896, os irmãos Lumière contratam fotógrafos para viajarem com aparelhos cinematógrafos e registrarem imagens de diversos países. Tais fotógrafos passam a ser conhecidos como “caçadores de imagens”.

A Primeira Guerra Mundial paralisa a produção cinematográfica européia. Hollywood torna-se, então, a referência do Cinema. Na década de 20, época em que Lobato chega aos Estados Unidos, consolida-se a indústria cinematográfica americana e com ela surge o chamado “star system”, o surgimento dos astros e estrelas de Hollywood. Um dos grandes nomes é Tom Mix⁶³. A comédia dos anos 20, baseada na sátira do cotidiano, lança o grande astro do cinema mudo, Charles Chaplin⁶⁴, eternizador de Carlitos.

As primeiras experiências de sonorização do cinema são realizadas em 1889 por Thomas Edison. Mas, apenas em 1907, Lee de Forest cria um aparelho que permite a reprodução simultânea de imagem e som. O aparelho de Forest é comprado em 1926 pela Warner Brothers que produz o primeiro filme com som e imagem – *Don Juan*, de Alan Crosland.

Em 1929, o cinema falado já representa metade da produção cinematográfica americana, enquanto que França, Alemanha, Suécia e Inglaterra estão apenas em suas primeiras experiências com som. Países como Rússia, Japão, Índia só aderem à nova tecnologia nos anos 30. Alguns diretores de cinema, como é o caso de Chaplin, não aderem inicialmente ao cinema falado.

Na década de 30, Hollywood vive sua época de ouro. São lançados: *A dama das camélias*, *E o vento levou...*, *O morro dos ventos uivantes*, *Casablanca*. Em 1941, *Cidadão Kane*. É também na década de 30 que se destacam os musicais, consolidados com o filme

⁶³ Tom Mix aparece no livro *Reinações de Narizinho* representado como um bandido. Após conquistar a simpatia do ator country, Narizinho pede que o astro se vingue de Rabicó, que havia abandonado a ela e a Emília e fugido. Narizinho diz querer comer torresmo no jantar, mas, depois de um pedido de clemência enviado de Rabicó e levado por uma libélula, a menina comuta a pena para um pontapé.

⁶⁴ Charles Chaplin (1889- 1977) passou sua infância em orfanato da Inglaterra. Em 1913, vai para os Estados Unidos e lá cria o personagem Carlitos. Chaplin destaca-se no cinema como diretor, produtor e ator. Entre seus principais filmes estão *O garoto* (1921), *Em busca do ouro* (1925), *Luzes da cidade* (1931), *Tempos modernos* (1936) e *O grande ditador* (1940).

Broadway melody. Em 1932, é produzida uma grande quantidade de *westerns*, conhecidos no Brasil como filmes de faroeste, em que cowboys e xerifes enfrentam-se em duelos para retratar episódios da história americana, como a Conquista do Oeste e a Guerra de Secessão. Em 1931, os filmes de terror ganham espaço com *Drácula e Frankenstein*. Em 1932, *O médico e o monstro*, baseado no romance de Stevenson. E em 1933, é filmado pela primeira vez, *King Kong*.

Filmes de animação também ganham espaço na produção cinematográfica americana. Em 1900, Otto Messmer cria *Feline Follies*, protagonizado pelo Gato Félix que é tido como o primeiro grande personagem animado a conquistar o público com sua empatia e se tornando tão popular como Chaplin, conforme afirma Cesar Bargo Perez em sua dissertação de Mestrado⁶⁵. Em preto e branco, mas muito irreverente, Félix é um gato que se envolve em várias encrencas e utiliza-se do próprio rabo, removível, e de uma Bolsa Mágica para resolver os problemas. Em *Reinações de Narizinho*, um suposto gato se faz passar por Félix e come os pintos do quintal, mas é desmascarado pelo Visconde e expulso de casa pela tia Nastácia, com uma vassoura.

Perez revela que quando Walt Disney passou a se dedicar ao cinema de animação, renovou-o ao procurar em seu trabalho construir uma *ilusão de vida*, ou seja, buscando representar seus personagens de modo a dar a ilusão de que respiravam, pensavam e possuíam sentimentos. Contando com a ajuda dos seus *Nine Old Men*, Disney criou um dos maiores personagens de desenho animado, o simpático camundongo Mickey Mouse. Mickey, que já aparecia em desenhos mudos, estréia sonorizado em 1928 com *Stemboat*.

Em 1938, *Branca de Neve e os Sete Anões* chega às salas de cinema e, em 1940, é a vez de *Fantasia*. Como a produção do curta *O Aprendiz de Feiticeiro* havia ficado muito cara, surge a idéia de criar vários curtas e os reunir em um longa-metragem, surgindo assim, *Fantasia*. Inicialmente, Disney pretendia lançar a cada ano um novo número do longa com segmento musical diferente⁶⁶, mas seus objetivos não foram alcançados.

⁶⁵ PEREZ, César Bargo. *Branca de Neve: a transposição de uma heroína da literatura para o cinema de animação*. 2005. Em sua dissertação, Perez afirma que um experimento de desenho com giz, *Humorous Phases of Funny Faces*, em 1906, é considerado o primeiro desenho animado. Mas, como observado, Félix aparece em 1900, portanto é anterior ao citado pelo pesquisador.

⁶⁶ Maiores informações sobre as músicas de *Fantasia* estão disponíveis no endereço eletrônico: http://www.cinemaemcena.com.br/basti_vocesabia_filme.asp?cod=1119

Que FANTASIA é hoje um dos maiores clássicos da animação ninguém discute, mas esta não fora a idéia que a crítica e o espectador demonstraram em 1940, quando o filme estreou originalmente nos cinemas. Os críticos não apoiaram o filme – consideraram-no muito pretensioso, monótono e ainda criticaram o fato de Walt querer conceber imagens à música – e conseqüentemente, fazendo o público não aparecer.⁶⁷

Criticaram ainda o fato de a produção ser muito “surreal” e avançada. Além dos problemas com a crítica, a Segunda Guerra Mundial prejudicou a exibição em outros países. Só a partir dos anos 60, *Fantasia* começa a ser reconhecido e teve diversos relançamentos. No ano de 2000, é produzida a última versão de que se tem notícia – *Fantasia 2000*.⁶⁸

3.1.1. Os primórdios do cinema no Brasil.

O pesquisador Paulo Emílio Salles Gomes conta que aparelhos de projeção europeus e norte-americanos chegaram ao Rio de Janeiro em meados de 1896. Segundo o estudioso, a novidade cinematográfica chegou cedo ao Brasil, mas poderia ter chegado antes se não fosse o medo que os estrangeiros tinham da febre amarela. O atraso político-econômico do Brasil em relação aos outros países se faz refletir também nas criações artísticas:

O aparecimento do cinema na Europa Ocidental e na América do Norte na segunda década dos anos 90 foi o sinal de que a Primeira Revolução Industrial estava na véspera de se estender ao campo do entretenimento. Esse fruto da aceleração do progresso técnico e científico encontrou o Brasil estagnado no subdesenvolvimento, arrastando-se sob a herança penosa de um sistema econômico escravocrata e um regime político monárquico que só haviam sido abolidos respectivamente em 1888 e 1889. O atraso incrível do Brasil, durante os últimos cinquenta anos do século passado e outro tanto deste, é um pano de fundo sem o

⁶⁷ <http://www.animatoons.com.br/movies/fantasia/> Acesso em 19/07/2006.

⁶⁸ O filme recupera da primeira versão apenas “O aprendiz de feiticeiro”, o principal do longa. Assim como *Fantasia* de 1940, *Fantasia 2000* também recebeu várias críticas. Algumas podem ser observadas em: <http://www.terra.com.br/cinema/infantil/fantasia.htm> Acesso em 31/07/2006.

qual se torna incompreensível qualquer manifestação da vida nacional, incluindo sua mais fina literatura e com mais razão o tosco cinema.(p. 27-8).⁶⁹

As primeiras exibições encontraram alguns problemas, conforme observamos em um artigo do *Jornal do Comércio* de 1896:

Apaga-se a luz elétrica, fica a sala em trevas e na tela dos fundos aparece a projeção luminosa, a princípio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando. Entretanto em funções o aparelho, a cena anima-se e as figuras movem-se.

Talvez por defeito das fotografias que se sucedem rapidamente, ou por inexperiência de quem trabalha com o aparelho, algumas cenas movem-se indistintamente em vibrações confusas; outras, porém, ressaltavam nítidas, firmes, acusando-se em um relevo extraordinário, dando magnífica impressão da vida real. Entre estas, citaremos: a cena emocionante de um incidente de incêndio, quando os bombeiros salvam das chamas algumas pessoas; a da dança da serpentina; a dança do ventre, etc. Vimos também uma briga de gatos; uma outra de galos, uma banda de música militar; um trecho de *boulevard* parisiense; a chegada do trem; a oficina de ferreiro; uma praia de mar; uma evolução espetacular de teatro; um acrobata no trapézio e uma cena íntima.⁷⁰

Tal nota permite imaginar o que se via no fim do século passado. Este mesmo artigo reproduz um aviso bizarro relativo à falta de segurança do espetáculo:

O espetáculo é curioso e merece ser visto, mas aconselhamos aos visitantes a se acautelarem contra os gatunos. Na escuridão negra em que fica a sala durante a visão, é muito fácil aos amigos do alheio o seu trabalho de colher o que não lhes pertence. A polícia que tão bem os conhece poderia providenciar no sentido de impedir-lhes a entrada naquele recinto.⁷¹

Em 1898, foram realizadas as primeiras filmagens no Brasil, mas durante 10 anos, não houve grandes progressos devido à insuficiência da energia elétrica do país. A

⁶⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*.1980.

As informações constantes neste tópico sobre o cinema no Brasil foram obtidas pelo livro citado nesta nota.

⁷⁰ *Jornal do Comércio*. Rio, 9-7-1896, p. 3.

Maiores informações em: ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*.1985.

⁷¹ *Jornal do Comércio*. Rio, 9-7-1896, p. 3.

precariedade da eletricidade fazia com que, mesmo nos poucos lugares que possuíam energia, temporais prejudicassem o fornecimento e, conseqüentemente, a exibição de fitas de cinema.

Apesar da tentativa de se produzir um cinema nacional, os técnicos, artistas e comerciantes eram estrangeiros, principalmente italianos. A sociedade brasileira da época tinha a idéia de que os trabalhos manuais simples deveriam ser feitos pelos escravos, e os mais complexos, pelos estrangeiros.

Em 1897, inaugura-se a primeira sala fixa de cinema na Rua do Ouvidor, chamada inicialmente de *Salão de Novidades* e depois de *Salão Paris no Rio*. De 1908 a 1911, Paulo Emílio considera que houve a “idade do ouro” do cinema nacional, com a produção de gêneros dramáticos e cômicos. Havia, porém, o predomínio da reconstituição de crimes. Em 1908, foi lançado o primeiro filme brasileiro, *Os Estranguladores*, reconstituindo o estrangulamento, ocorrido em 1906, de dois irmãos que trabalhavam em uma joalheria.

E a partir de 1915, iniciam-se as fitas inspiradas na Literatura Brasileira. Obras como *Inocência* de Taunay, *A moreninha* de Macedo, *O mulato* de Azevedo são adaptados para o cinema. Monteiro Lobato também é adaptado com o filme *Os faroleiros*⁷² baseado no conto do livro *Urupês*. Em carta a Rangel, Lobato comenta o assunto:

E até para o Cinema vão meus contos entrar. Duas empresas rivais querem fazer *Os Faroleiros*, *O Estigma*, *Bocatorta* e *O Comprador de Fazendas*. Uma dessas empresas produziu uma fita *Caipirinha* que não é totalmente droga.(p. 206)⁷³

De acordo com Paulo Emílio, entre 1923 e 1933, o Brasil produziu cerca de 120 filmes. A partir de 1923, filmagens foram realizadas não só no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas também em Campinas, Recife, Belo Horizonte, Pouso Alegre e outras cidades brasileiras, o que demonstra o crescimento da arte no país. As revistas *Paratodos* e *Selecta*

⁷² De acordo com Fernão Ramos, em seu livro *História do cinema brasileiro*, o filme *Os faroleiros* foi produzido em 1920, e dirigido por Miguel Milano e Antonio Leite. A pesquisa de Cilza Carla Bignotto, pertencente ao grupo *Monteiro Lobato e outros modernismos brasileiros*, constatou que em 1920, Milano firma um contrato com Lobato para que este edite o livro *Sciencias physicas e naturaes – hygiene*. O contrato prevê 5000 exemplares.

⁷³ LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. 1955.

buscavam uma ligação entre as produções cinematográficas nas diversas partes do país. Em 1933, Carmem Miranda estréia em *A voz do Carnaval* nos estúdios da Cinédia.

De 1933 a 1949, a produção foi basicamente carioca. Na década de 30, destaca-se a Cinédia com as comédias musicais, lançando as chanchadas brasileiras. Nos anos 40, funda-se a Atlântida, reconhecida empresa cinematográfica brasileira. Surgem grandes nomes do cinema nacional: Mesquitinha, Oscarito, Grande Otelo, Ankito, Zé Trindade, Derci Gonçalves, Violeta Ferraz e Anselmo Duarte.

3.2. O fascínio de Lobato pelo cinema.

O mundo encanta-se com o poder da sétima arte. Deslumbrado, Monteiro Lobato escreve sobre o mesmo em diversas de suas obras. Em *A Onda Verde*⁷⁴, o artigo “A arte americana” declara os Estados Unidos como os precursores. Apesar de ter surgido na França, o cinema teria , como diz Lobato, adquirido sua melhor produção em terra yanque, visto que por ser ágil e novo, adaptava-se naturalmente ao ritmo norte-americano.

Fazia-se mister, para os Estados Unidos, uma arte nova, que comparticipasse de todas e fosse ao mesmo tempo um gigantesco negócio, capaz de atrair a atenção daquela coórte de pioneiros. E surgiu o cinema. (p. 118)⁷⁵

Para Monteiro Lobato, os americanos teriam visto na indústria cinematográfica uma grande oportunidade financeira e ao se dedicarem com afinco a esta forma artística, superaram as produções dos outros povos e conquistaram o reconhecimento almejado no terreno artístico. Após as belas experiências realizadas no Cinema, não mais se poderia dizer que os Estados Unidos estavam aquém da Europa em matéria de arte. Lobato prenuncia que os filmes norte-americanos se destacariam quando a Censura não mais os impedisse de trabalhar.

⁷⁴ *A onda verde* foi publicada pela primeira vez em 1921. Com o lançamento das *Obras Completas*, esta obra foi unida ao livro *O presidente negro*, publicado em 1926. Os dados citados neste capítulo foram retirados da edição pertencente às *Obras Completas*.

⁷⁵ LOBATO, Monteiro. *A onda verde e O presidente negro*. 1955.

A arte americana abre, areja, ventila, fortifica, fecunda o cérebro da humanidade em bloco. Não mais fronteiras, nem a muralha das línguas. É a música nova – a música do movimento. E é sobretudo, o amanhã... (p. 121).⁷⁶

Em uma das cartas endereçadas a Godofredo Rangel, de 17 de setembro de 1941, Lobato conta ao amigo ter assistido *Fantasia*. Diferentemente dos críticos americanos, o escritor brasileiro se mostra bem receptivo à obra:

Estamos agora aqui com a maravilha das maravilhas, que é a FANTASIA do Walt Disney. Já me delicieei seis vezes. Não a percas, Rangel. Faça uma viagem ao Rio especialmente para te assombrares com essa amostrazinha das tremendas coisas futuras que nossos netos verão. Uma vez em menino fugi de Taubaté para ver a Sarah Bernhardt⁷⁷ em S. Paulo – a Sarah, que era apenas uma coruja. Fuja de Belo Horizonte e vá ver a FANTASIA. Nós fomos uma FANTASIA, Rangel...(p. 337-8)⁷⁸

Em 12 de julho de 1948, ou seja, alguns dias após a morte do autor, é publicado na seção *Cinema da Folha da Noite* o artigo “Fantasia” em que Lobato elogia euforicamente o trabalho de Walt Disney.⁷⁹

Disney é um tipo novo de gênio e sua arte é uma arte total e absolutamente nova, jamais prevista nem pelas mais delirantes imaginações. Até o aparecimento de Disney, o cinema não passava duma conjugação do teatro com a fotografia. Era uma representação teatral fotografada em todos os seus movimentos, cores e sons. Disney criou a grande coisa nova; a conjugação da fotografia com a imaginação.(p. 60).⁸⁰

Para Lobato não havia palavras para designar o que seria a produção e que qualquer tentativa de explicar o que era *Fantasia* não seria capaz de fazê-lo, além de tornar-se um tanto burlesco:

⁷⁶ LOBATO, Monteiro. *A onda verde e O presidente negro*. 1955.

⁷⁷ Sarah Bernhardt (22/10/1844 – 26/03/1923) interpretou *A dama das camélias*. Veio ao Brasil por quatro vezes. Na última, sofreu um acidente e se machucou gravemente.

⁷⁸ LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. 2º tomo.1955.

⁷⁹ A edição consultada apresenta uma nota de que o original encontrado não possuía data, mas que deveria ter sido publicado na revista *Clima* que, em outubro de 1941, lançou um número dedicado ao desenho *Fantasia*.

⁸⁰ LOBATO, Monteiro. *Conferências, artigos e crônicas*. 1970.

Temos que abrir a boca e conservar-nos mudos. Tudo quanto tentarmos dizer com as convencionais e velhas palavras da admiração tornam-se grotescas.

(...)

Falar as velhas palavras diante de tal mimo de criação artística é quebrar grosseiramente algo prodigiosamente lindo, é furar com ponta de prego enferrujado uma irisada bolha de sabão.

Não fale. Não comente. Não conspurque. Limite-se a extasiar-se.(p.61)⁸¹

Mais à frente, quase terminando o artigo, novamente exalta o cinema, ao apontar a impossibilidade de reduzir um filme à linguagem e para isso lança mão de vocabulário latino:

Inania Verba... Que impotência a nossa ao tentar dizer de Disney com esta coisa grosseira e elementar que é a palavra escrita!(p.61)⁸²

A Segunda Guerra Mundial assombrava e Lobato acreditava que as produções de Disney serviam como lenitivo para as calamidades decorrentes da Guerra:

Ah, se fosse possível um novo *fiat!* Recriar o mundo! Com o material que a natureza nos fornece produzir um mundo novo, formas novas de vida – e se fosse Walt Disney o encarregado da transmutação! Que suprema, que prodigiosamente bela uma nova Criação Cósmica assinada pela mais alta expressão do gênio humano – Walt Disney! (p. 61)⁸³

Mas Lobato não foi apenas um espectador entusiasmado. Como já se viu, um conto seu (“Os faroleiros”) inspirou um dos primeiros filmes nacionais e Hollywood não estava completamente ausente de seus horizontes. Luiz de Toledo Piza, em 1945, escreve a Lobato

⁸¹ LOBATO, Monteiro. *Conferências, artigos e crônicas*. 1970.

⁸² Op. cit.

⁸³ Op. cit.

dizendo ter pensado que o Sítio do Picapau Amarelo seria uma ótima opção para Disney retratar o Brasil em seus desenhos:

Certa vez, assistindo um filme de Walt Disney, ocorreu-me a idéia de que esse grande artista norte-americano, ao fazer cinema para o Brasil, teria sua arte mais próxima, mais nossa, se aproveitasse nossos temas, as autênticas criações de nossa inteligência.

E, assim pensando, surgiu-me Emilinha, e, depois, Pedrinho, o Visconde de Sabugosa, afinal, toda a família, animada na tela, a arrancar gostosas gargalhadas das nossas platéias infantis e, pelo riso, apertando ainda mais os laços seculares da admiração e amizade que nos prendem ao valoroso povo da Norte-América.⁸⁴

Piza diz ainda ter se encontrado com um adido americano no Brasil, e comentado da produção lobatiana e da possível adaptação do Sítio por Disney. Por intermédio deste adido, Piza comunica-se com o embaixador, pedindo que este transmita a idéia para o produtor Walt Disney, a quem escreve uma carta entusiasmada, comparando o escritor brasileiro com o diretor norte-americano:

E, penso no acontecimento de transcendental importância que adviria para as nossas crianças, se, acaso, a leitura que lhe ofereço, lhe sugerisse uma nova criação artística para minha terra. É que, no Brasil, a popularidade de MONTEIRO LOBATO só tem paralelo na de um artista norte-americano: WALTER DISNEY, em cujos filmes as nossas crianças encontram o mesmo entusiasmo, os mesmos motivos de interesse e alegria, que desfrutam com a leitura das aventuras infantis do nosso grande escritor. Se tal se verificasse, haveria certamente uma identificação tão íntima entre a petizada brasileira e a norte-americana que não exagero ao prevê-la como o elo mais sólido da amizade, livre de dúvidas, indestrutível, que, mais do que agora, há de acompanhar pelos anos futuros nossos dois países.⁸⁵

Em artigo de 1920, na *Revista do Brasil*, “A lua córnea”, Lobato destaca o cinema dentre as outras artes, considerando-o mais acessível ao público tanto financeira quanto intelectualmente:

⁸⁴ Carta pertencente ao *Fundo Monteiro Lobato* no Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE) sob o catálogo MLb 3.2.00435 cx 9.

⁸⁵ Op. cit.

Esta carta está apresentada, na íntegra, no anexo deste trabalho.

Recentíssima, coisa de ontem, já conquistou o mundo e imprimiu ao andamento do progresso um ritmo novo. Sua influência amanhã será tão grande como o é hoje a da imprensa. E é possível, mesmo, que seu destino seja sobrepor-se à imprensa, subalternizando-a como instrumento de propagação de idéias – a ela e ao livro.

Tanto o jornal como o livro funcionam como veículos de imagens cerebrais – mas veículos ronceiros, que exigem um elevado índice de cultura no leitor; que exigem tempo, elemento cada vez mais escasso na atropelada vida moderna; e dinheiro – e, cada vez mais, porque o livro encarece vertiginosamente; e ainda certas disposições de espírito não realizadas com freqüência.

Já o cinema, veículo de imagens de muito maior envergadura, pede menos tempo, menos dinheiro⁸⁶, menos cultura e menos disposições mentais especialíssimas. Está, pois, predestinado a bater o livro em uma boa parte dos seus domínios e, quem sabe? a bater a própria imprensa.(p. 18)⁸⁷

Também em *América*, livro de 1932, Lobato elogia o cinema: o narrador-personagem vai ao cinema Rialto para ver pessoalmente a atriz Gloria Swanson⁸⁸ e, enquanto esperava sua vez de comprar o bilhete de entrada, começa a se lembrar das filas do cinema República em São Paulo, bem diferentes das organizadas, nos Estados Unidos. Tal lembrança possibilita a incursão pela história do Teatro Roxy e de seu fundador. Enquanto pensava na grandeza e na audácia do povo norte-americano, o narrador encontra seu interlocutor Mr. Slang, com quem discute – criticando – o papel desempenhado pelas mulheres responsáveis pela censura e que eram chamadas de “chapéu alto”. O tema da Censura se alarga por dois capítulos do livro. Para Mr. Slang, o Cinema era a arte mais rica e que poderia se destacar entre as demais, porém, estava sendo banalizada de maneira medíocre pelas censoras. Deste tópico, surgem os comentários mais substanciais do capítulo, nos quais se traça um paralelo entre o cinema e o livro:

-Os elementos de que dispõe o cinema são na realidade tremendos, adverti eu. Para a criação dum filme juntam-se numerosos artistas

⁸⁶ Menos custos para o público, não para os produtores.

⁸⁷ LOBATO, Monteiro. *A onda verde e O presidente negro*.1955. A primeira publicação de “A lua córnea” foi, segundo Milena Martins, na *Revista do Brasil*, nº 57, setembro de 1920.

⁸⁸ Gloria Swanson (1899 – 1983) foi uma reconhecida atriz do cinema mudo norte-americano nos anos 20. Para maiores informações sobre sua biografia ver: www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia.php?c:1094.

tirados de todos os campos. O autor do enredo, o encenador, o organizador da continuidade, o pintor, o músico, o arquiteto. Pela primeira vez a humanidade conseguiu criar uma arte que participa de todas as mais.

-Não só participa de todas as mais, acrescentou Mr. Slang, como tem a seu serviço o que sempre faltou a cada uma delas individualmente: milhões sem conta para que se realize como fulgura na imaginação do artista. E tem ainda um público que nem o livro jamais conseguiu. Um livro de grande sucesso vai a dois, três milhões de exemplares, alcançando um público no máximo do dobro disso. O filme alcança 115 milhões de “pacientes” por semana, aqui, só aqui, porque além disso sai a correr mundo – e de fato corre o mundo – do Brasil à China.

Ninguém ainda fez uma vaga idéia do que poderia vir a ser o cinema como arte, como a grande expressão moderna da arte que em si reúne todas, se os percevejos da religião e da política, que o envenenam à nascente, lhe permitisse *ser arte*. Com a colaboração dessas pestes, permanecerá o que é – simples “amusement”.(p.137-8)⁸⁹

Este comentário coincide bem com a vida de um escritor que passou por diversas instâncias do sistema literário, desde leitor até escritor e editor. O trecho acima descrito defende a tese de que o cinema seria a arte mais rica por reunir elementos de diversas manifestações artísticas, passando da pintura e da literatura, até chegar realmente à sétima arte; além de contar com um financiamento não acessível a outras manifestações artísticas, conta com um público bem superior em número ao público de leitores. Esta comparação do cinema com a literatura se reflete em algumas produções lobatianas.

Nosso autor que não fica apenas em dissertações sobre o cinema, também parodia um roteiro cinematográfico. Fazendo uma sátira aos romances longos e esquematizados, Lobato escreve “Marabá”, publicado inicialmente em *O Macaco que se fez Homem* (1923), depois em *Contos Leves* (1935), e finalmente, incluído em *Negrinha*, em 1946, nas *Obras Completas*⁹⁰. Citando os grandes escritores de romances, o autor aponta como as tramas seguiam basicamente uma mesma estrutura:

Bom tempo houve em que o romance era coisa de aviar com receitas à vista, qual faz o honesto boticário com os seus xaropes.

⁸⁹ LOBATO, Monteiro. *América*. 1955.

⁹⁰ Milena Ribeiro Martins, em sua dissertação *Lobato edita Lobato: história das edições dos contos lobatianos*, estuda detalhadamente o percurso das edições.

Quer trabuco histórico? Tome tanto de Herculano, tanto de Walter Scott, um pajem, um escudeiro e o que baste de Briolanjas, Urracas e Guterres.

Quer indianismo? Ponha duas arrobas de Alencar, uns laivos de Fenimore, pitadas de Chateaubriand, graunas *quantum satis*, misture e mande.

Receitas para tudo. Para começo (formula Herculano): “Era por uma dessas tardes de verão em que o astro rei, etc., etc.”

E para fim (formula Alencar): “E a palmeira desapareceu no horizonte...” (p.217)⁹¹

Lobato faz uma breve incursão por alguns romances históricos, recupera José de Alencar e inicia a história de Marabá, índia mestiça e rejeitada pelo seu povo. A narrativa se inicia normalmente, sendo construída aos poucos, e conta como a filha do chefe da tribo aimoré, Iná, havia ajudado a fuga de um prisioneiro branco. A cumplicidade e a fuga fazem da índia e do português, amantes. Neste momento, o autor muda a maneira de narrar, dialogando com a seguinte cena de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare:

JULIETA – Já vais partir? O dia ainda está longe.
 Não foi a cotovia, mas apenas
 O rouxinol que o fundo amedrontado
 Do ouvido te feriu. Todas as noites
 Ele canta nos galhos da romeira.
 É o rouxinol, amor: crê no que eu digo.

ROMEU – É a cotovia, o arauto da manhã;
 Não foi o rouxinol. Olha, querida,
 Para aquelas estrias invejosas
 Que cortam pelas nuvens do nascente.
 As candeias da noite se apagaram;
 Sobre a ponta dos pés o alegre dia
 Se põe, no pico das montanhas úmidas.
 Ou parto, e vivo, ou morrerei, ficando.

JULIETA – Não é do dia aquela claridade,
 Podes acreditar-me. É algum meteoro
 Que o sol exala, para que te sirva
 De tocheiro esta noite e te ilumine
 No caminho de Mântua. Assim, espera,
 Não precisas partir assim tão cedo.

⁹¹ LOBATO, Monteiro. *Negrinha*.1955.

ROMEU – Que importam que me prendam, que me matem?
 Serei feliz assim, se assim o quiseres.
 Direi que aquele ponto acizentado
 Não é o olho do dia, mas o pálido
 Reflexo do diadema da alta Cíntia,
 E também que não foi a cotovia,
 Cujas notas a abóbada celeste
 Tão longe ferem sobre nossas fronteiras.
 Ficar é para mim grande ventura;
 Partir é dor. Vem logo, morte dura!
 Julieta quer assim. Não, não é dia.

JULIETA – É dia; foge! A noite se abrevia.
 Depressa! É a cotovia, sim, que canta
 Desafinada e rouca, discordantes
 Modulações forçando e insuportáveis.
 Dizem que ela é só fonte de harmonia;
 Não é assim, pois ora nos divide.
 Há quem diga que o sapo e a cotovia
 Mudam os olhos. Oh! Quisera agora
 Que ambos a voz também trocado houvessem,
 Pois ela nos separa e, assim tão cedo,
 Como grilo de caça mete medo.
 Oh vai! A luz aumenta a cada instante.

ROMEU – A luz? A escuridão apavorante. (p. 47)⁹²

O trecho de “Marabá” é o seguinte:

Reticências.
 Ao romper da madrugada:
 -É a cotovia que canta!...diz ela.
 -Não; é o rouxinol, retruca Romeu.
 -É a cotovia...
 -É o rouxinol. (p. 221)⁹³

O texto de Lobato sofre um corte significativo, e passa a assumir linguagem de teatro. A narrativa é interrompida por um trecho de crítica contra o estilo romanesco e incentivo à modernização. Como em trecho anterior, nomeava um sinal de pontuação (reticências), aqui se vale de procedimento semelhante:

⁹² SHAKESPEARE, WILLIAM. *Teatro Completo* – Tragédias. s.d.

⁹³ LOBATO, Monteiro. *Negrinha*.1955.

Entre parêntesis.

Uma coisa me espanta: que haja inda hoje, nestes nossos atropelados dias modernos, quem *escreva* romances! E quem os *leia!*...

Conduzir por trezentas páginas a fio um enredo, que estafa!

Nada disso. Sejamos da época. A época é apressada, automobilística, aviatória, cinematográfica, e esta minha *Marabá*, no andamento em que começou, não chegaria nunca ao epílogo.

Abreviemo-la, pois, transformando-a em entrecho de filme. Vantagem tríplice: não maçarà o escasso tempo do autor e ainda pode ser que acabe filmada, quando tivermos por cá miolo e ânimo para concorrer com a Fox ou Paramount.

Vá daqui para diante a cem quilômetros por hora, dividida em *quadros e letreiros*. (p.222-3)⁹⁴

Inserida no corpo do texto, dirigida a Cecil B. de Milles, apresenta-o como um suposto possível diretor do filme:

NOTA A MR. CECIL B. DE MILLES⁹⁵

Este papel de Marabá tem que ser feito por Annette Kellermann. Como, porém, Annette já está madura e Marabá é o que existe de mais botão, torna-se preciso inventar um processo que rejuvenesça de trinta anos a intérprete. (p. 227)⁹⁶

A inclusão, neste texto ficcional, de menção a pessoas reais parece antecipar procedimento similar em *Memórias da Emília*, onde Shirley Temple, artista de cinema, também comparece. Esta nota parece sugerir um Lobato editor, que vai deixando notas ao longo de sua história. Vemos, assim, em Marabá, um texto rico em índices de modernidade que se manifesta não só pelo processo técnico diferente de compor o texto, como pela lembrança constante do cinema, a ponto de sugerir uma suposta filmagem do conto.

É, pois, antigo o fascínio de Monteiro Lobato pelo cinema e, portanto, a presença de Hollywood e Shirley Temple em *Memórias da Emília* é apenas um capítulo deste fascínio.

⁹⁴ LOBATO, Monteiro. *Negrinha* São Paulo: Brasiliense, 1955.

⁹⁵ Cecil B. de Milles foi um reconhecido e respeitado diretor de cinema.

⁹⁶ Op. Cit.

3.3. O cinema em *Memórias da Emília*: junção do clássico com o moderno.

Como já se viu, Emília, ao assumir a elaboração de suas *Memórias*, inventa uma suposta viagem a Hollywood. Daí surge o espaço para se falar em cinema. Porém, Hollywood não aparece no livro apenas no momento de narração da Emília, mas é citado também quando o Capitão Gancho e Popeye se encontram e revelam um ao outro o desejo de roubarem o Anjinho Florzinha das Alturas. Gancho, personagem de livro, diz pensar em levar Florzinha para o explorar em um circo; já Popeye, personagem de cinema americano, mostra o interesse de fazer do Anjo, uma estrela de Hollywood, representando com isso o que havia de mais moderno: a indústria cinematográfica. Antes mesmo de saber as intenções dos ladrões, Peter Pan, ao reconhecer seu inimigo entre os marinheiros do Wonderland, revela a Pedrinho a suspeita de que Gancho poderia levar Florzinha das Alturas para o cinema:

- (...) Você não calcula que negócio é um anjinho desses nas unhas dum explorador. Já não digo para trabalhar em circo, mas no cinema, Pedrinho! No cinema! Em Hollywood! Para entrar nas fitas das Diones, da Shirley, do Jack Cooper! Coisa de render milhões. Nunca houve no mundo uma estrelinha anjo.

- Realmente – murmurou Pedrinho. – Até eu já havia pensado nisso... (p. 69)⁹⁷

Pedrinho, personagem fictício (assim como Gancho, Peter Pan, Popeye), morador de um sítio fictício, confessa também haver pensado em Florzinha no Cinema. A ficção da Literatura pensa na ficção do Cinema.

Os planos dos vilões são sabotados pelas crianças e o anjo não se torna nem artista de circo nem de cinema. Alguns capítulos à frente, Emília retoma a questão de levar Florzinha para Hollywood. Em certo momento, Dona Benta interrompe o trabalho de

⁹⁷ LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 1936.

É interessante a observação de Pedrinho. Será que ele também queria explorar o Anjinho?

Emília e, ao saber que a boneca inventava a suposta viagem, questiona a veracidade do fato:

-Emília! – exclamou Dona Benta. – Você quer nos tapear. Em memórias a gente só conta a verdade, o que houve, o que se passou. Ora, você nunca esteve em Hollywood, nem conhece a Shirley. Como então se põe a inventar tudo isso? (p.126)⁹⁸

Perde verossimilhança se a analisarmos à luz do conjunto da obra lobatiana: em *Geografia de Dona Benta*, cuja primeira edição é de 1935. Neste livro, a turma do Sítio, durante a viagem pelo mundo, visita Hollywood:

- Estrelas! Venham estrelas!- gritou Emília ao descer no hotel da cidade-céu. Quero almoçar, jantar e ouvir estrelas!

Rapidamente se divulgou a notícia da chegada do grupo de dona Benta, e não houve estrela que não viesse visitá-los – até Greta Garbo, que é a mais cheia de histórias. Emília não chegava para as encomendas. Greta Garbo, Joan Crawford, Joan Blondell, Clara Bow e outras receberam-na em suas lindas vilas. Joan Crawford até desapontou a Emília com uma resposta que lhe deu.

- Por que a senhora tem olhos desse tamanho? perguntara-lhe a boneca.

- Pela mesma razão que você tem uma linguinha tão comprida, retrucou a estrela.

Pedrinho e o Visconde não quiseram saber de estrelas – só lidavam com “cowboys”. Agarraram-se a Tom Mix e outros para longas corridas a cavalo pelas planícies.

Tia Nastácia não foi esquecida. Como as estrelas soubessem dos seus deliciosos bolinhos, quiseram conhecer o petisco – e durante toda a estada em Hollywood a coitada não fez outra coisa senão bolinhos.⁹⁹

- São realmente deliciosos! – disse Carole Lombard. – Se você viesse morar aqui, Nastácia, causaria um grande transtorno no mundinho do cinema...

- Ué! Por que, sinhazinha?

- Porque se metia a fabricar estes bolos e nós não resistíamos à tentação de comê-los e acabávamos engordando. Ora, você bem sabe que os diretores de cinema não querem que as estrelas engordem. (p. 120-2)¹⁰⁰

⁹⁸ LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 1936.

⁹⁹ Tia Nastácia não faz bolinhos apenas no sítio. Mesmo quando viaja, ela cozinha para o Minotauro, para São Jorge e, obviamente, deveria fazer bolinhos também para as estrelas de Hollywood.

¹⁰⁰ LOBATO, Monteiro. *Geografia de Dona Benta*. 1947.

Acredita-se que as últimas versões feitas por Lobato para seus livros corresponde a das *Obras Completas*. Se compararmos a edição utilizada acima com as atuais, observaremos algumas diferenças:

- Estrelas! Venham estrelas!- gritou Emília ao descer no hotel da cidade-céu.

- Quero almoçar, jantar e ouvir estrelas!

Rapidamente se divulgou a notícia da chegada do grupo de Dona Benta, e não houve estrela que não viesse visitá-los – até Elizabeth Taylor, a mais famosa. Emília não chegava para as encomendas. Jane Fonda, Ava Gardner, Ursula Andrews e outras receberam-na em suas lindas vilas. Pedrinho e o Visconde não quiseram saber de estrelas – só lidavam com “cowboys”. Agarraram-se a Gregory Peck e outros para longas corridas a cavalo pelas planícies.

Tia Nastácia não foi esquecida. Como as estrelas soubessem dos seus deliciosos bolinhos, quiseram conhecer o petisco – e durante toda a estada em Hollywood a coitada não fez outra coisa senão bolinhos.

- São realmente deliciosos! – disse Audrey Hepburn. – Se você viesse morar aqui, Nastácia, causaria um grande transtorno no mundinho do cinema...

- Ué! Por que, Sinhazinha?

- Porque se metia a fabricar estes bolos e nós não resistíamos à tentação de comê-los e acabávamos engordando. Ora, você bem sabe que os diretores de cinema não querem que as estrelas engordem... (p. 63)¹⁰¹

Como observado, a versão de 1947, provavelmente a última feita pelo próprio autor, cita diferentes atrizes das versões atuais. Tal cotejo demonstra que houve atualizações para os novos leitores¹⁰². Se considerarmos que *Geografia de Dona Benta* foi um livro anterior a *Memórias*, a estada da turma em Hollywood quebra um pouco a condição de mentira da Emília expressa em *Memórias da Emília*.

Chegando a Hollywood de avião, e, sem querer ser interrogada como, Emília procura a atriz mirim Shirley Temple, que já havia sido citada anteriormente por Peter Pan, quando este conversa com Pedrinho sobre o possível motivo da presença de Capitão Gancho no Sítio:

¹⁰¹ LOBATO, Monteiro. *Geografia de Dona Benta*. 1995.

¹⁰² Talvez fosse necessária outra atualização.

Você não calcula que negócio é um anjinho desses nas unhas dum explorador. Já não digo para trabalhar em circo, mas no cinema, Pedrinho! No cinema! Em Hollywood, para entrar nas fitas das Diones, da Shirley, do Jack Cooper! Coisa de render milhões. Nunca houve no mundo uma estrelinha anjo. (p. 69)¹⁰³

Emília revela ter interesse de ser atriz. Shirley sugere um ensaio de fita, aceito pela boneca, que escolhe o enredo que envolve um personagem constante nas histórias do Picapau Amarelo: Dom Quixote de La Mancha.

Recorrem ao maior recurso das crianças do Sítio e do mundo inteiro: o faz-de-conta. Cabo de vassourinha vira lança. Latas se transformam nas armaduras do Cavaleiro. Travesseiro na barriga caracteriza o escudeiro Sancho Pança. E quando, improvisadamente, o travesseiro de Sancho Pança cai, é feito de conta que ele emagreceu ao ver o sofrimento de Dom Quixote.

Alguns adultos não entendem a fantasia das crianças. A mãe de Shirley, por exemplo, ao se deparar com o pessoal do Sítio e com a história, para ela estranha, de um certo cavaleiro andante, mostra-se espantada. No entanto, quando os artistas saem de casa em direção à aldeia da Mancha, não fazem como Dom Quixote, montado em cavalo. São modernos e chamam um táxi. O motorista, num primeiro momento, não entende e diz não saber a localização de tal aldeia. Mas, quando Shirley diz que ela pode ser em qualquer lugar, ele entra na brincadeira e acelera o carro. Ao parar o veículo e ser questionado se ali era o lugar procurado, responde de maneira bem coerente com o faz-de-conta:

-É aqui então a aldeia da Mancha?- perguntou Shirley.
-Perfeitamente. A senhorita não disse que era em qualquer parte?
Logo, é também aqui.(p.126)¹⁰⁴

Emília que narrava até então, devolve a narração para Visconde e eles iniciam uma discussão. O sabugo se vê explorado na história e resolve reverter a situação. Como não chegam a um consenso, a história termina sem final e com a declaração da protagonista de que ela havia estado em Hollywood e vivido tudo em sonho.

¹⁰³ LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 1936.

¹⁰⁴ Op. Cit.

A história de Dom Quixote percorre diversos livros da coleção. É narrada em *D. Quixote das crianças*, em 1936. O personagem reaparece em *O Picapau Amarelo*, em 1939. No entanto, em *Memórias da Emília* ganha uma posição diferente, onde não mais aparece, mas é citado, ou melhor, representado. Assume o status de “personagem de cinema”. O fato de representar Quixote em um ensaio de cinema significa transformá-lo de um personagem literário para um personagem cinematográfico, unindo o clássico da Literatura com o que havia de mais moderno na época em que o livro é publicado: o cinema.

No interior da obra, Peter Pan, Pedrinho, Emília e Popeye pensam em Hollywood. Popeye era personagem de desenho animado, o que justifica sua ligação com o cinema. Apesar de não mencionado, Peter Pan teve sua primeira versão para o cinema em 1924, ainda no cinema mudo. Mas, Pedrinho e Emília são personagens de livros. Dá-se aí uma nova junção. Desta vez, de duas artes distintas: a Literatura e o Cinema.

Percebemos, então, em *Memórias da Emília* - obra literária - diversas manifestações artísticas, iniciando no gênero memorialístico, passando para o romance e culminando no cinema. Unem-se, no decorrer da narrativa, personagens literários a personagens cinematográficos e a pessoas reais. Mentira e verdade se justapõem. O clássico assume a posição de moderno. Revisita-se o passado convocando D. Quixote, e experimenta-se o futuro ao pensar na sétima arte.

Traçando um paralelo entre *Dom Quixote das crianças*, *Memórias da Emília* e o conto *Marabá*, observamos que os três inovam as técnicas e as idéias que se tinha dos diversos gêneros literários. O romance *Dom Quixote* satiriza os romances de cavalaria ao apresentar um herói desprovido dos atributos de sua classe. Sancho Pança não possui o caráter dos escudeiros de ser altruísta, mas é ambicioso e egoísta. *Memórias da Emília* brinca com o gênero memorialístico ao propor as *memórias* de uma boneca, criança e escrita por um sabugo de milho. Memória era um gênero respeitável, escrito por pessoas reais, já idosas, que contavam, supostamente, fatos reais de suas vidas, numa narração em primeira pessoa. *Marabá* brinca com os romances, com o teatro e com o cinema. Poderíamos dizer, baseados em Bakhtin, que há uma hibridização:

O que vem a ser a hibridização? É a mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado, é o reencontro na arena deste

enunciado de duas consciências lingüísticas, separadas por uma época, por uma diferença social (ou por ambas) das línguas.

Esta amálgama de duas linguagens no interior de um mesmo enunciado, no romance, é propositadamente um processo literário (mais exatamente, um sistema de procedimentos). Porém, uma hibridização involuntária, inconsciente, é uma das modalidades mais importantes da existência histórica e das transformações das linguagens. Pode-se realmente dizer que, no fundo, a linguagem e as línguas se transformam historicamente por meio da hibridização, da mistura das diversas linguagens que coexistem no seio de um mesmo dialeto, de uma mesma língua nacional, de uma mesma ramificação, de um mesmo grupo de ramificações ou de vários, tanto no passado histórico das línguas, como no seu passado paleontológico, e é sempre o enunciado que serve de cratera para a mistura. (p.156-7)¹⁰⁵

A hibridização se faz presente tanto em *Memórias* quanto em *Marabá*, fato que aproxima o livro do conto. É possível dizer também que há uma carnavalização, visto que há mistura mais que de diversos gêneros, mas também de diversas artes, fato que demonstra a modernidade de Monteiro Lobato, produtor que deixou marcas nos textos que escreveu, das diversas instâncias de um sistema literário amplo e questionador.

¹⁰⁵ BAKHTIN, Mikhail. “A pessoa que fala no romance”. In: _____ . *Questões de Literatura e Estética*. 1988.

4. *Memórias da Emília* – multiplicidade de narradores



Ilustração de J. U. Campos

O meu melhor livro seria o em que eu contasse como e por que escrevi meus contos, um a um; a história deles é melhor que eles.

Monteiro Lobato¹⁰⁶

O aspecto que mais instiga discussões quando se discutem livros de memórias é o estatuto de *veracidade* do narrado, o que por sua vez, articula-se com a *voz* que narra. É como se esta voz fosse a mais importante personagem de um livro de memórias.

O autor escolhe qual seqüência dará à sua narrativa, se ela será linear ou não; se irá privilegiar alguns fatos em detrimento de outros; se se deterá apenas no enredo ou se utilizará várias digressões; se adotará um estilo introspectivo, mais psicológico ou se será mais descritivo, e, através da fala do narrador compõe sua obra. Pela ótica do narrador, é que tomamos contato com a história apresentada. Maria Lúcia Dal Farra explica bem a relação entre autor e narrador:

O homem responsável pelo romance, cujo nome aparece na capa, traz a sua face apagada dentro da ficção. Seu rosto está encoberto pelos véus da mistificação romanesca e seu olhar velado pela perspectiva do narrador que criou. Ele tece os fios, distende-os e reajusta-os conforme as necessidades teleológicas da obra que está gerando, mas as suas mãos artificiosas – lugar de origem da criação – não fazem parte da cena. Seu lugar é dos bastidores e o seu espaço é o do romance (...)

Como seu representante e porta-voz, o narrador se torna, então, mais que a personagem fictícia assentada como tal: ele se transforma no verbo criador da linguagem, no espírito onisciente e onipresente que cria e governa o mundo romanesco.¹⁰⁷

O autor coloca seu nome na capa do livro e confia ao personagem denominado narrador a responsabilidade pelo que contêm as páginas da ficção. Algumas vezes, o narrador se diz autor. Em outras, o autor cria um personagem com identidade e vida

¹⁰⁶ LOBATO, Monteiro. *Negrinha*. 1955.

¹⁰⁷ DAL FARRA, Maria Lúcia. *O Narrador ensimesmado*; o foco narrativo em Vergílio Ferreira. p. 19.

própria para narrar a história. Convém lembrar que o narrador mesmo quando exterior à trama, é também personagem, e, portanto, ficcional.

O nosso ponto de partida foi o conceito de que a personagem é um SER fictício; logo quando se fala em CÓPIA do real, não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo, o que seria a negação do romance.(...) assinalemos que, tomando o desejo de ser fiel ao real como um dos elementos básicos na criação da personagem, podemos admitir que esta oscila entre dois pólos ideais: ou é uma transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária. (p.69-70)¹⁰⁸

Walter Benjamin no artigo “O narrador” de seu livro *Textos escolhidos*, destaca o papel do narrador:

Por mais familiar que seja a palavra *narrador*, não será possível dizer que este nos pareça estar presente na sua atuação real. É alguém já distante de nós e a distanciar-se mais e mais. (...) Cada vez mais rara vai-se tornando a possibilidade de encontrarmos alguém verdadeiramente capaz de historiar algum evento. Quando se faz ouvir num círculo o desejo de que seja narrada uma historieta qualquer, transparecem, com frequência cada vez maior, a hesitação e o embaraço. É como se nos tivessem tirado um poder que parecia inato, a mais segura de todas as coisas seguras, a capacidade de trocarmos pela palavra experiências vividas. (p.63)¹⁰⁹

Como se vê, muitos teóricos já estudaram a questão do narrador. Alguns criam novas definições, prova de que mesmo quando escondido, sem nome, sem identidade, o narrador é indispensável para a trajetória do romance. Assim como os demais personagens, o narrador também recebe diversas classificações. Ele pode fazer parte da história, sendo o personagem principal ou um secundário, e de acordo com sua participação na trama pode ser auto (quando é também protagonista), homo (o narrador é um personagem secundário) ou heterodiegético (quando não faz parte da trama).

As tipologias mais difundidas são a de Norman Friedman, que estuda os narradores oniscientes (que sabem de toda a história e escolhem se contarão tudo para o leitor ou não), e a de Pouillon com suas diversas visões. Pouillon classifica as visões em: *visão com*

¹⁰⁸ CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance.” In: _____. *A personagem de ficção*. 1987.

¹⁰⁹ BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: _____. *Textos escolhidos* .s.d.

(visão do narrador coincide com a do personagem), *visão de fora* (o narrador não tem consciência dos pensamentos dos personagens) e *visão por trás* (o narrador tem uma visão panorâmica, sabendo até mesmo do destino dos personagens). Esta importância conferida ao narrador pelos estudos literários mostra que são os pontos de vista diferentes que conferem à narração um caminho diferente, visto que há várias maneiras de se dizer uma mesma coisa, a partir de diversos ângulos. Esta questão é amplamente discutida na teoria literária, como bem resume Dal Farra:

Sem dúvida, as desavenças de terminologia são bastante flagrantes, pois basta lembrar, por exemplo, Romberg, para se dar conta de uma discordância completa acerca do que se conceitua “ponto de vista interno”. Todos os pontos de vista de primeira pessoa são, para Romberg, focos *internos*, enquanto que, para Brooks e Warren, aquele de primeira pessoa protagonista é interno, e aquele do observador de primeira pessoa, externo.

(...)

Poder-se-á constatar que, ao longo das discussões empreendidas, muitas disparidades deste tipo terão lugar. Essas vozes discordantes que se levantam são o atestado da dificuldade de uma classificação geral. É realmente impossível tentar controlar com poucos conceitos um número infinito de pontos de vista (e segundo James há cerca de cinco milhões de formas diferentes de se contar uma estória), isto porque cada romance tem uma finalidade particular, colocando em jogo *certa* combinação de valores.(p.28)¹¹⁰

Esta pluralidade de pontos de vista é que viabilizou em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, a dúvida sobre a fidelidade de Capitu. O narrador Bentinho conta, pelo seu ponto de vista, mas ele não é um narrador onisciente. Ele apenas narra o que seus conceitos e percepção lhe permitem enxergar, e o leitor tendo acesso apenas ao ponto de vista do narrador, não sabe qual o ponto de vista de Capitu.

Segundo Bakhtin, “para o gênero romanesco, não é a imagem do homem em si que é característica, mas justamente a *imagem de sua linguagem*”.(p.137), sendo esta o fundamento principal do romance:

O romancista não conhece apenas uma linguagem única, ingênua (ou convencionalmente) incontestável e peremptória. A linguagem é dada ao romancista estratificada e dividida em linguagens diversas. É por isso que mesmo onde o plurilingüismo fica no exterior do romance,

¹¹⁰ DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. 1978.

onde o romancista se apresenta com uma só linguagem totalmente fixa (sem distanciamento, sem refração, sem reservas), ele sabe que esta linguagem não é igualmente significante para todos ou incontestável, que ela ressoa em meio do plurilingüismo, que ela deve ser salvaguardada, purificada, defendida, motivada.(p.134).¹¹¹

Lobato explorou vários modelos de narrações e de linguagens: como vimos, em Marabá (1923), ele explora diversas técnicas narrativas, desde romance até o cinema. E nas obras do Sítio do Picapau Amarelo, sobretudo nas que recontam histórias, Dona Benta é a narradora preferida. Ela lê os livros estrangeiros, os clássicos e os conta, à sua maneira, para as crianças. Em *Dom Quixote das crianças* (1936) ela começa a ler de forma literal e integral a história do cavaleiro da Mancha, mas como os ouvintes não entendiam, a narradora adapta a linguagem de Cervantes para a linguagem das crianças. Dá um significado à leitura e pelo seu ponto de vista, reconta-a para a garotada. E em *Memórias da Emília* três são os narradores. Inovando a narração, Lobato dá voz à Emília e ao Visconde, personagens extremamente significativos na trajetória do Sítio do Picapau Amarelo. Para melhor entender como o autor Lobato explora a coexistência em um mesmo texto de três narradores, partamos para o tópico seguinte.

4.1. Análise dos narradores em *Memórias da Emília*

Memórias da Emília conta as peripécias de Emília e Visconde para escreverem *Memórias da Marquesa de Rabicó*, título proposto por ela no primeiro capítulo. A narração é dividida por três narradores. Um narrador central¹¹², em terceira pessoa, conta as discussões dos escritores, e o que acontecia no Sítio no momento em que as supostas *Memórias* eram escritas. O Visconde é o encarregado da maior parte da narração, desenrolada também em terceira pessoa, é um tipo de **ghost writer**, não o sendo totalmente visto não dar os créditos do que escreve à boneca, mas assinando sua narração. Emília assume a narração, feita em primeira pessoa, apenas após brigar com seu secretário.

¹¹¹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética*. 1988.

¹¹² Como o narrador está presente em todas as narrações, optei por denominá-lo de narrador central.

Há capítulos narrados apenas por um narrador, outros em que dois se justapõem e outros até em que os três estão juntos. De 15 capítulos, o narrador central comparece a 07; o Visconde a 11 e estes correspondem à maior parte de *Memórias*; e a dona das *memórias* narra apenas 4 capítulos. Para melhor entender como é dividida a narração, vejamos a tabela seguinte:

CAPÍTULO	TÍTULO ¹¹³	NARRADOR
I	Emília resolve escrever suas <i>Memórias</i> . As dificuldades do começo.	- Narrador central - Emília dita e Visconde escreve em primeira pessoa.
II	O Visconde começa a trabalhar para Emília. História do anjinho da asa quebrada.	- Narrador central - Visconde (a partir daqui, escreve em terceira pessoa).
III	A história do anjinho corre mundo. O Rei da Inglaterra manda ao sítio de D. Benta um navio cheio de crianças.	- Visconde
IV	O anjo falso. Protesto das crianças inglesas. Aparece Peter Pan. Conversas com o anjinho verdadeiro.	- Visconde
V	O Almirante assombra-se com o que vê.	- Visconde
VI	Onde aparece um famoso marinheiro.	- Visconde
VII	Emília descobre o segredo de Popeye.	- Visconde
VIII	A couve da Emília e o espinafre de Popeye. Pedrinho e Peter Pan preparam-se para a luta.	- Visconde
IX	A grande luta. Pedrinho e Peter Pan batem Popeye. Palavras do Almirante para Emília.	- Visconde
X	Diálogo entre a boneca e o visconde. A esperteza de Emília e	- Narrador central

¹¹³ Os títulos correspondem aos da primeira edição.

	a resignação do Sabuguinho.	
XI	A fuga do anjinho. Grande tristeza. Despedida da criançada e do Almirante Brown.	- Visconde - Narrador central - Emília narra em primeira pessoa
XII	O Visconde desabafa. Seu retrato da Emília. A boneca pensa em Hollywood.	- Narrador central - Visconde
XIII	Aventuras da Emília em Hollywood. Shirley quer ser Rocinante. O anjinho vira Sancho.	- Emília
XIV	Dona Benta descobre as <i>Memórias</i> da Emília. Pedrinho e Narizinho aparecem no quarto. Fim da aventura de Hollywood.	- Narrador central - Emília - Visconde
XV	Últimas impressões de Emília. Suas idéias sobre as pessoas e coisas do sítio de Dona Benta.	- Narrador central - Emília

Como se vê, não há uma separação formal entre a narração de um e de outro, entre os títulos da obra *Memórias da Emília* (de autoria de Monteiro Lobato e publicado) e os da *Memórias da Marquesa de Rabicó* (de Visconde e de Emília). Os títulos são parecidos com os de *Dom Quixote*, já apresentando em sua enunciação o resumo do que será apresentado. Os números dos capítulos seguem ordem crescente, sem divisão, misturando as narrações. O capítulo XII – *O Visconde desabafa. Seu retrato da Emília. A boneca pensa em Hollywood* é um bom exemplo desta justaposição de narradores:¹¹⁴

O visconde já estava com os dedos cansados de tanto escrever, e também revoltado contra as exigências de Emília. Súbito, riu-se. “Vou pregar-lhe uma peça, pensou lá consigo. Vou escrever uma coisa e quando ela voltar e me mandar ler, eu pulo o pedaço ou leio outra. É isso...”.

E pôs-se a escrever contra a boneca, assim:

“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.

¹¹⁴ Foram necessários alguns cortes por que o que mais nos interessa neste momento não é a trama, mas como os narradores se interligam.

(...)

Aqui no sítio quem manda é ela. Por mais que os meninos façam, no fim quem consegue o que quer é a Emília com os seus famosos jeitinhos.

Certa vez...

Emília entrou nesse momento.

- 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.

(...)

Súbito, teve uma idéia.

- Pode ir embora, Visconde. Eu mesma quero acabar 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 da pena e escreveu:

XIII

Minha viagem a Hollywood.

Fomos para Hollywood no “Wonderland”, com toda a criançada inglesa, Peter Pan e o Almirante. E Alice também...(p. 48-50)¹¹⁵

Como observado, não há marca gráfica que separe os narradores, nem marca de recuo, de espaço, nem de numeração dos capítulos. A obra é um texto corrido, apesar de ter histórias diferentes e narradores diferentes. A linguagem dos três narradores também é muito semelhante, havendo poucas marcas distintivas. O que separa realmente os narradores é o ponto de vista adotado por cada um. No trecho já transcrito, o Visconde mostra sua opinião sobre a Emília o que a leva a defender-se mais à frente. A distinção de pontos de vista fica realçada na tabela abaixo:

¹¹⁵ LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 1994.

Visconde	Emilia
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.(p.48)	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.(p.135) ¹¹⁶

São duas visões da personalidade de um personagem, visto ora por outrem, ora por ela mesma. Nada garante que a narração da Emília seja a verdadeira e a falsa a do Visconde (se é que podemos falar em visão verdadeira e visão falsa), considerando que ela admite mentir as histórias que insere na obra, podendo, muito bem, mentir também sobre a sua personalidade. Mas a questão de ter mentido ou não ao se autodefinir não vem ao caso neste momento.

A maneira de se expressar não se modifica muito de uma fala para a outra. Não aparecem, por exemplo, na fala de Visconde, expressões próprias de um sábio. As linguagens são muito semelhantes. A passagem da narração de um para outro é feita pelo narrador central por meio de um recurso simples como: “Tomou da pena e escreveu”.

O início do livro é narrado pelo narrador central, o meio por Visconde e o fim por Emília que se despede do público com saudações e irreverências. Para melhor entender a estrutura do livro, optamos por dividir o estudo da obra em dois tópicos: a moldura (1), ou seja, a história da escritura das *Memórias*; e o conteúdo (2), o enredo propriamente dito. Em muitos momentos, moldura e conteúdo se entrelaçam, como podemos observar nos títulos, nesse entrelaçamento é que se concentra o diferencial de *Memórias da Emília*.

¹¹⁶ LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 1936.

4.1.1. Moldura

Emília decide seguir a sugestão de Visconde de começar o texto da maneira convencional, iniciando pelo nascimento. Mas, sendo ela filósofa como diz ser, suas *Memórias* deveriam começar com sua filosofia de vida:

...A vida, senhor visconde, 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 – e viver é isso. É um dorme-e-acorda, dorme-e-acorda, até que dorme e não acorda mais. É o dia e a noite. É portanto um pisca-pisca..(p.19)¹¹⁷

Emília delega ao Visconde a função de escrever suas *Memórias* e, efetivamente, é ele quem escreve, sozinho, a maior parte do livro, do capítulo II ao X quando a dona das *memórias* o interrompe para perguntar como estava o trabalho. Visconde, obedientemente, lê o que havia escrito e se indigna quando a boneca diz querer mostrar ao mundo que sabe escrever *memórias*. Questionada, ela diz que é esperta por saber se aproveitar do trabalho alheio para seu bem e o intimida dizendo que vencem os espertos e que de nada adiantaria lutar contra a esperteza dela.

No capítulo XII, Visconde desabafa e Emília assume a escritura, rompendo com o contrato de verdade dos gêneros memorialístico ao criar uma história falsa de viagem a Hollywood. Essa é a primeira impressão que o leitor tem, mas vale lembrar que todo o livro é ficção. A história de Hollywood é apenas uma ficção dentro de outra ficção.

Quando se cansa de escrever, devolve a narração para seu ghost writer. Antes, o Visconde havia composto o texto sozinho. Mas, nesse momento, por não chegarem a um acordo que agradasse Emília, ela dita e o Visconde escreve em terceira pessoa. Quem é o narrador nesse caso? A Emília, que ao ditar determina o que será contado, ou o Visconde, que é quem escreve? Será que, neste caso específico, Visconde pode ser considerado um co-narrador ou é apenas um escriba?

Emília termina dando suas opiniões. Ela mostra que é, como havia dito Sabugosa, quem manda no Sítio. Dispensa a narração do Visconde e do narrador central e termina por

¹¹⁷ LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 1936.

si só suas *Memórias*. Ao encerrar o texto, assinando-o, a boneca chama para si todos os créditos do trabalho, expropriando, assim, o Visconde de sua função de narrador. Aparentemente, o livro demorou a sair: em entrevista à segunda edição do jornal *A voz da infância*¹¹⁸, Lobato comenta sobre *Memórias da Emília*:

- E as “Memórias da Emília”, que já foram anunciadas?
- As “Memórias da Emília” são com a Emília. Mas a diabinha anda com uma preguiça danada. Escreveu o primeiro capítulo e parou. Temos que esperar que a venta lhe venha. Ela é a criaturinha mais veneteira deste mundo.¹¹⁹

Lobato, na matéria, ao assumir um papel de – digamos - editor, dá totalmente à Emília os créditos da obra, o que, na edição “verdadeira” não ocorre. Mas, se o livro era realmente da Emília por que na capa, nos créditos para o autor, não aparece o nome dela e não o de Lobato? E a contribuição de Visconde? Não deveria merecer um certo destaque?

4.1.2. Conteúdo

Podemos considerar como conteúdo a história narrada por Visconde do Anjinho Florzinha das Alturas, trazido por Emília como *souvenir* da aventura deles no Espaço Sideral na obra *Viagem ao Céu* (1932). O Anjo é descrito de maneira européia, com olhos azuis, cabelos louros e pele clara. Lobato não inova na caracterização deste personagem, dando a ele até mesmo um par de asas também brancas e semelhantes às asas das galinhas de Tia Nastácia. Tal imagem dos seres celestiais era muito difundida, e, aliás, até hoje, as crianças se vestem assim nas procissões religiosas. As crianças inglesas que viajaram até o Sítio para conhecerem Florzinha das Alturas, ao serem apresentadas ao Visconde disfarçado de Anjo, afirmam que ele não correspondia aos seus conhecimentos sobre anjos adquiridos através de livros, por ser feio, magro e usar cartola:

¹¹⁸A entrevista para o jornal *A voz da infância*, idealizado por Mário de Andrade, foi o primeiro contato de Monteiro Lobato com a Biblioteca Infantil, depois Biblioteca Monteiro Lobato.

¹¹⁹Esta entrevista foi republicada, recentemente na: *A voz da infância*. Edição especial de aniversário. Abril 2006.

-“Os que conheço dos livros de figuras, disse uma, são muito mais bonitos. São gordinhos. Esse é magro como bacalhau.”(p.47)¹²⁰

Entre os visitantes, estavam os personagens ingleses Peter Pan e Capitão Gancho de James Barrie, Alice do País das Maravilhas e do País do Espelho de Lewis Carrol, e o personagem cinematográfico norte-americano Popeye. São eles que viabilizam as tensões do livro. Alice e Peter Pan aquecem as discussões com Emília e Pedrinho quando estes querem lhes impingir um anjo falso. Capitão Gancho e Popeye, penetras no navio Wonderland que levava os ingleses ao Sítio, tencionando roubar Florzinha, provocam uma grande confusão no Picapau Amarelo. Peter Pan e Pedrinho enfrentam Popeye (que já havia brigado com o Capitão Gancho e com toda tripulação do navio) e restabelecem a paz no Sítio. A coexistência de tantos personagens estrangeiros e celestes pode ser considerado um procedimento de carnavalização, uma mistura de diversas instâncias, diversas fontes, desde cinema até livros de religião.

Após contar a história do Anjinho, Visconde, cansado dos mandos e desmandos de Emília, escreve a visão que tinha dela, revelando comportamentos e atitudes comprometedores da boneca ao mesmo tempo em que a considera como a esperta do Sítio. Nesta parte, Visconde reproduz a melhor definição da Emília, dada por ela mesma:

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, senhor visconde de Sabugueira..”

Fiquei pensativo. Na realidade, o que Emília é, é isso: uma independenzinha de pano – independente até no tratar as pessoas pelo nome que queira e não pelo nome que as pessoas têm.

Aqui no sítio quem manda é ela. Por mais que os meninos façam, no fim quem consegue o que quer é a Emília com os seus famosos jeitinhos.(p.112-3)¹²¹

Acrescentando um novo conteúdo ao livro, Emília inventa a viagem a Hollywood e novamente, lembra do famoso Dom Quixote, tão presente no Sítio do Picapau Amarelo, e

¹²⁰ LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*.1936.

¹²¹ LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*.1936.

que influencia até a redação dos títulos dos capítulos de *Memórias da Emília*, além de ser citado mais à frente para exemplificar a personalidade emiliana:

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, 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. (p.134)¹²²

No último capítulo, a boneca, irreverente, expõe o que pensa sobre cada um dos moradores do Sítio, excluindo o seu “fiel escudeiro” Visconde de suas impressões. Como sempre, ela se despede do público de maneira irreverente, que talvez se aproxime da irreverência de Brás Cubas, que trata seus leitores a piparotes e má-criações:

Respeitável público, até logo. Disse que escreveria minhas Memórias e escrevi. Se gostaram delas muito bem. Se não gostaram, pílulas! Tenho dito. (p. 139)¹²³

4.2. Comparação de diferentes edições de *Memórias da Emília*

É comum nas obras de Monteiro Lobato encontrar várias modificações de uma edição para outra do mesmo livro. Sinais de pontuação, palavras, frases ou até mesmo parágrafos inteiros são incluídos, suprimidos, re-escritos. Talvez estas mudanças constantes estejam ligadas ao papel de editor ou ao espírito inquieto do escritor. Dado o fato de que, enquanto Monteiro Lobato ainda era vivo, não se podia considerar uma de suas obras publicadas como pronta e acabada, pois ele podia alterar seus textos, torna-se imprescindível o cotejo entre diversas edições que uma mesma obra teve em vida do autor.

¹²² Op. Cit.

¹²³ LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 1936.

Com o estudo de *Memórias da Emília* não poderia ser diferente. Como o objetivo desta pesquisa de Mestrado não é o de comparar todas as edições de *Memórias*, não foi feito um trabalho exaustivo neste sentido. Porém, como para se entender a obra lobatiana e, neste preciso caso, para entender como os narradores tecem suas respectivas narrações é necessária a comparação das edições, também nos preocupamos com isso.

As edições confrontadas foram: a 1ª edição, datada de 1936 e a 1ª das *Obras Completas*, de 1947. A primeira com ilustrações de Belmonte e publicada pela Companhia Editora Nacional; e a última, da Editora Brasiliense, ilustrada por André Le Blanc. A edição de 1947 coincide com a versão que o livro tem até hoje, comprovando que as mudanças foram realizadas pelo próprio Lobato.

Partindo do índice, já notamos algumas diferenças. Alguns títulos são modificados:

X - Diálogo entre a boneca e o visconde. A esperteza da Emília e a resignação do Sabuguinho.	X – Diálogo entre a boneca e o visconde. A esperteza de Emília e a resignação do Milho.
XIII - Aventuras da Emília em Hollywood. Shirley quer ser Rocinante. O anjinho vira Sancho.	XII – Minha viagem a Hollywood.

O Visconde muda de Sabuguinho para Milho, nome bem mais depreciativo. O capítulo XIII, que conta a história de Hollywood, tem seu título totalmente modificado e a mudança neste caso afeta também a narração:

- Pode ir embora, Visconde. Eu mesma quero acabar estas <i>Memórias</i> . Vou contar o que teria acontecido se a burrona houvesse cortado a ponta da asa do anjinho. Disse e empurrou o Visconde para fora do quarto. Tomou	- Pode ir embora, Visconde. Eu mesma quero acabar estas <i>Memórias</i> . 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 da pena e escreveu:
---	--

<p>da pena e escreveu: <i>Minha viagem a Hollywood</i></p> <p><i>Capítulo XIII</i></p> <p>Aventuras de Emília em Hollywood. Shirley quer ser Rocinante. O anjinho vira Sancho. (p. 114-5)</p>	<p><i>Capítulo XIII</i></p> <p><i>Minha viagem a Hollywood.</i> (p. 111-113)¹²⁴</p>
--	--

Na última versão, o texto de Emília sobrepõe-se ao do narrador central, tendo, portanto, maior destaque, o que, de certa forma, demonstra quem é superior na obra.

A alteração do título também parece afetar o corpo do capítulo, no momento em que Emília dita ao Visconde como deveria ser o início de seu livro:

<p>- Vamos, disse ela depois de ver tudo pronto. Escreva bem no alto do papel: MEMÓRIAS DA MARQUESA DE RABICÓ. O Visconde escreveu. - Agora escreva: <i>Capítulo Primeiro.</i> (p. 14)</p>	<p>- Vamos! - disse ela depois de ver tudo pronto - Escreva bem no alto do papel: Memórias da Marquesa de Rabicó. Em letras bem graúdas. O Visconde escreveu: MEMÓRIAS DA MARQUESA DE RABICÓ. -Agora escreva: <i>Capítulo Primeiro.</i> (p.6)</p>
---	--

Outras alterações podem ser observadas ao longo do texto. A tabela a seguir as aponta:

<p>Tanto Emilia falava nas suas Memórias que uma vez dona Benta lhe perguntou (p.11)</p>	<p>Tanto Emília falava em “Minhas Memórias” que uma vez Dona Benta perguntou (p.3)</p>
<p>Descemos todos, e com grande espanto dona Benta viu que Emilia trouxera o anjinho de asa quebrada que encontrou, muito triste da</p>	<p>Descemos todos e com grande espanto dona Benta viu que Emilia tinha trazido o anjinho de asa quebrada, que descobrirá, muito triste da vida, lá entre as</p>

¹²⁴ Diferentemente das edições recentes, esta edição divide os capítulos intercalando páginas em branco. Daí se explica o fato do trecho estar nas páginas 111 e 113.

<p>vida, sentado numa estrela, de rosto apoiado nas mãos. Foi um reboliço na casa. A vida parou. Os pintos ficaram sem quirera. A vaca mocha, sem palhas. O feijão queimou. (p.21-22)</p>	<p>estrelas. Ninguém descreve o reboliço que houve na casa. A vida parou. Os pintos ficaram sem quirera. A vaca mocha ficou sem palhas. O feijão queimou na panela. (p.14)</p>
<p>- Tudo isso é muito lindo, vovó, respondeu Pedrinho – mas crianças a senhora bem sabe como são. Podem revoltar-se contra o almirante e nos furta o anjinho – e como é? Como poderá o almirante contê-las? (p.42)</p>	<p>- Tudo isso é muito lindo, vovó - respondeu Pedrinho – mas a senhora bem sabe como são crianças. Podem revoltar-se contra o Almirante e nos furta o anjinho – e como é? Ele é um e elas são muitas. (p. 33)</p>
<p>- Ela amassa esse pó, continuou o anjinho, depois de misturá-lo com gema e gordura. Enrola-os entre as palmas brancas das suas mãos pretas e os põe em latas – e põe as latas num buraco muito quente chamado forno. Passado algum tempo os bolinhos ficam no ponto – e é só comer... (p. 57)</p>	<p>- Ela amassa esse pó com gema de ovo e gordura - continuou o anjinho. - Enrola os bolinhos entre as palmas brancas de suas mãos pretas e os põe em latas num buraco muito quente chamado forno. Passado algum tempo os bolinhos ficam no ponto – e é só comer. (p. 47)</p>
<p>Emília é uma criaturinha incompreensível. Faz coisas de louca e ao mesmo tempo faz coisas que até espantam, de tanta sensatez. (p.112)</p>	<p>Emília é uma criaturinha incompreensível. Faz coisas de louca e também faz coisas que até espantam a gente de tão sensatas. (p.109)</p>

As mudanças apresentadas na tabela acima correspondem a uma preocupação estética com o texto, não modificando seu significado e sua intenção.

Porém há algumas mudanças mais significativas:

<p>- Mas, afinal de contas, Emília, que é que você é? Emília levantou para o ar aquele implicante narizinho de retroz e respondeu: - Sou a Independência, senhor Visconde de Sabugueira. (p.113)</p>	<p>- 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 a Morte. (p.109)</p>
---	---

É claro que alguém definir-se como a Independência já era original e bem enfático. Mas dizer que era a Independência ou a Morte é mais radical: ao definir-se a partir da fala de D. Pedro I que, na história do Brasil, consagra nossa independência, Emília se apropria do discurso histórico, num gesto bastante irreverente. Ao mesmo tempo, a força da auto definição anula a ironia com que desqualificava o Visconde, mudando-lhe o nome de “Sabugosa” para “Sabugueira”.

Outra alteração significativa ocorre na história narrada pelo Visconde, quando Emília assume o papel de professora do Anjinho e passa a ensinar as coisas da Terra para ele. Florzinha se confunde com diversas palavras da língua portuguesa. Em uma dessas confusões, a suposta professora, para grande confusão do anjinho, mistura os diferentes significados da palavra “cabo”, não se furtando a referências desairosas a “cabos de esquadra”. Em edições mais recentes, o texto sofre profundas alterações:

<p>(...) Os exércitos também têm cabos. Tudo tem cabos, até os telegramas. Para mandar um telegrama daqui à Europa os homens usam o cabo submarino. O anjo ficava de boquinha aberta, sem entender coisa nenhuma. - Então exercito também tem cabo? indagou ele. - Como não? E em quantidade. Tem uns tais cabos de esquadra, mestres em dizer asneiras. Quando a gente ouve alguma bobagem, diz logo: “Essa é de cabo de</p>	<p>(...) Os exércitos também têm cabos. Tudo tem cabos, até os telegramas. Para mandar um telegrama daqui à Europa os homens usam o cabo submarino. O anjinho ficava de boca aberta, sem entender coisa nenhuma. - Então o “submar” também tem cabo? - Como não? E compridíssimos, que vão dum continente a outro. - É por esses cabos que a gente pega no mar? Emília ria-se, ria-se. O pobre anjinho não tinha idéia nenhuma das coisas da terra, porque sempre vivera no céu, lá nas</p>
---	---

<p>esquadra.”</p> <p>- É por esses cabos que a gente pega nos exércitos?</p> <p>- Não, respondeu Emilia rindo-se. Os exércitos se pegam entre si sem nem pensar neles. Estes cabos dos exércitos não são como os dos machados, facas ou bules. Não são cabos de pegar – são só de dizer asneiras.</p> <p>- Mas você não disse que cabo era uma coisa de a gente pegar?</p> <p>- Disse e é, anjinho, mas você não imagina como é boba a língua que os homens falam na terra. Parece até invenção dos cabos de esquadra. As palavras servem para indicar coisas, mas como uma mesma palavra indica as coisas mais diversas, saem os maiores embrulhos do mundo. É por isso que os homens não se entendem e vivem a ferro e fogo, a se matarem uns aos outros. A se prenderem uns aos outros, a se assassinares, a se roubarem, a se xingarem dos piores nomes. Nem queira saber, anjinho, que trapalhada é a vida do homem na terra.</p> <p>- Mas por que é assim?</p> <p>- Na minha opinião, é por causa da língua. Se eles não falassem, tudo correria muito bem, como corre bem entre os animais que não falam. (...)</p> <p>- Se é assim, por que o homem não corta a língua?</p> <p>- Ah, anjinho, seria uma solução maravilhosa – cortar a língua de todos. Mas fique sabendo que apesar da língua ser a peste que é, os homens têm um grande orgulho dela –</p>	<p>nuvens. Emília era obrigada a explicar tudo, tudo...</p> <p>- Oh – disse ela - 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 do mundo. O tal cabo, por exemplo. Ora é isto, ora é aquilo. 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 dos exércitos, que são soldados. Há os cabos submarinos, que são uns fios de cobre 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 coisa.</p> <p>- Mas por que é assim?</p> <p>- Para atrapalhar a vida da gente. 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.(...)</p> <p>- Se é assim, por que eles não cortam a língua?</p> <p>Emília ria-se, ria-se.</p> <p>- 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, a inglesa. Estas não servem para comer – só para armar bate-boca.</p>
--	--

<p>e consideram-se superiores a todos os animais justamente por terem língua. Para falar eles usam das palavras; mas as palavras dizem coisas diversas para cada pessoa, de modo que quando falam tudo se embrulha e ninguém se entende – e começa a briga. Sae desaforo, faca, tiro, cadeia... (p. 24-5)</p>	<p>- Que é isso? - Brigas sonoras. Antes de brigar com socos e tapas e tiros, as criaturas brigam com desaforos. (p. 16-8)</p>
---	--

Nos textos, é nítida a visão de que a capacidade do homem de se comunicar é responsável por diversos problemas, visto que é por meio dela que eles se desentendem e surgem as brigas. O primeiro texto apresenta uma visão bem mais pessimista que o último que apenas explora as diferentes significações. A mudança se deveria talvez a um momento de mais otimismo ou à tentativa de criar um texto mais ameno?

Lobato não perde a oportunidade de fazer uma crítica ao trabalho lento dos Correios, que enfrentavam precariedades e não dispunham das facilidades que o progresso proporcionou, como as entregas por sedex e o correio eletrônico¹²⁵. A crítica ao sistema de entrega de telegramas é suprimida em um trecho que apresenta as crianças inglesas como invasoras. Tanto na passagem dos cabos quanto na dos telegramas, há questões políticas envolvidas nas alterações.

<p>O momento da entrada delas no sítio de dona Benta foi importante. A boa senhora não fora avisada, isto é, fora avisada por um telegrama do almirante, mandado do Rio de Janeiro; mas esse telegrama, como é de praxe no Brasil, chegou ao sítio com uma semana de atraso.(p.33)</p>	<p>O momento da invasão do sítio de Dona Benta foi importante. A boa senhora não fora avisada, de modo que teve a maior surpresa de toda a sua longa vida de mais de sessenta anos. (p.25)</p>
--	--

¹²⁵ Lobato provavelmente ficaria encantado com a rapidez do mundo digital.

A mudança dos vocábulos de entrada para invasão torna o texto bem mais enfático, porém, talvez a mudança mais significativa esteja apresentada abaixo, quando continuam as discussões sobre o problema da linguagem:

<p>- Todo mal vem da língua, afirmava a boneca. E para piorar a situação existe mil línguas diferentes, cada povo achando que a sua é a certa, a boa, a bonita. De modo que a mesma coisa se chama aqui dum jeito, lá na Inglaterra de outro, lá na Alemanha de outro, lá na França de outro. Uma trapalhada infernal, anjinho.</p> <p>- Estou vendo, disse ele.</p> <p>- O mais engraçado, continuou Emilia, é o emprego que das palavras os homens fazem nos discursos.</p> <p>- Que é discurso?</p> <p>- É uma falação em voz alta, de pé numa tribuna, diante duma porção de ouvintes. Existe uma casa chamada Congresso, onde uns fabricantes de discursos, chamados deputados e senadores, são pagos para falar. Lá dentro tudo é nobre. Só se ouve: “O nobre deputado... o nobre senador...” Mas quando brigam, a nobreza fica das mais engraçadas porque só se ouvem coisas assim: “O nobre deputado é um ladrão!” ou o “O nobre senador é um canalha!”</p> <p>- Chegam até esse ponto? exclamou o anjinho assustado.</p> <p>- Se chegam! Não há ponto</p>	<p>- Todo mal vem da língua - afirmava a boneca. - E para piorar a situação existe mil línguas diferentes, cada povo achando que a sua é a certa, a boa, a bonita. De modo que a mesma coisa se chama aqui dum jeito, lá na Inglaterra de outro, lá na Alemanha de outro, lá na França de outro. Uma trapalhada infernal, anjinho.</p> <p>Quem ficava atrapalhado era o anjinho. Emília tinha um modo desnorteante de pensar. Assim, por exemplo, as suas célebres “asneirinhas”. Muitas vezes não eram asneiras – eram modos diferentes de encarar as coisas, como quando explicou ao anjinho o caso das frutas do pomar.</p> <p>- Frutas são bolas que as árvores penduram nos ramos, para regalo dos passarinhos e das gentes. Dentro há caldos ou massas de todos os gostos. As maçãs usam massas. As laranjas usam caldo. E as pimentas usam um ardor que queima a língua da gente.</p> <p>- Então, têm fogo dentro? Fogo é que queima.</p> <p>Emília ria-se.</p> <p>- Ah, anjinho! Você vai custar a compreender os segredos da língua humana. Este ‘queima’ é outro caso. Queimar é uma arte que só o fogo faz, mas quando uma coisa arde na língua nós dizemos que queima.</p> <p>- Mas queima mesmo?</p> <p>- Não queima, mas nós dizemos</p>
--	--

onde o homem não chegue. Eu leio sempre os jornais e me regalo com que se passa no mundo. Que bagunça, anjinho!

- Quem dirige os homens na terra?

- Eles mesmos. Os mais fortes, ou mais expertos governam os mais fracos, ou mais bobos. Os expertos estão sempre de cima; e os bobos, sempre debaixo. Mas como os expertos abusam demais, muitas vezes os bobos, que são em maior numero, desesperam e fazem revoluções, botando abaixo os expertos.

- Que é revolução?

- É isso. É uma grande multidão dos bobos botando abaixo os expertos. Uma espécie de mudança de moscas. Você já viu como em redor de certas coisas se juntam moscas? Pois é assim. Quando as moscas que estão de fora – as bobas – ficam muitas magras, elas se juntam e fazem uma revolução, isto é, espantam as gordas e lhes tomam o lugar. Mas imediatamente entre as bobas surgem as expertas, que vão fazendo o parigato e botando fora as bobas, para ficarem sozinhas no gostoso. Passado um certo tempo, a manobra se repete: vem outra revolução. E é assim a vida dos homens na terra: um parigato sem fim, em que os bobos acabam sempre espirrando.

O anjinho suspirou de saudades da sua estrela.

(p. 27- 9)

assim. Um ácido que pingamos na pele nós também dizemos que queima. Uma loja que esta em liquidação nós dizemos que esta ‘queimando’ as suas mercadorias.

No brinquedo do esconde-esconde, quando o que está de olhos vendados chega perto do escondido, nós dizemos que está “queimando”.

- Então...então...então – dizia o anjinho – a trapalhada deve ser medonha.

Emília ria-se, ria-se.

- Eu já estive no País da Gramática, onde todos os habitantes são palavras. E um dia hei de contar por miúdo como a Gramática lida com elas e consegue dar ordem ao pensamento.

- Dar ordem não é mandar uma pessoa fazer uma coisa?

-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.

- E como a gente sabe quando é dum jeito ou de outro?

- Pelo sentido.

- E que é sentido?

Emília desanimou. Não há nada mais difícil do que ensinar anjinhos.

- Escute cá, Flor. Quem entende bem disto de línguas e gramáticas é o Quindim. Tome umas aulas com ele.

- Que é aula?

Emília saiu correndo, senão ficava louca... (p. 20-22)

Assim como no exemplo anterior, a edição mais antiga apresenta uma visão mais pessimista, abordando desde a hipocrisia dos políticos até as atrocidades humanas noticiadas. Emília aproveita a questão do poder da língua para citar senadores e deputados e seus discursos. Dos discursos políticos, a boneca passa a uma explanação do poder que os mais fortes, ou mais espertos exercem sobre os mais fracos. Desse autoritarismo surge o desejo de rebelar-se, culminando, segundo ela, nas rebeliões. A idéia de que os fortes são os que vencem perpassa por todo o livro. Aparecendo, primeiramente, quando ela obriga o Visconde a escrever as *Memórias* para ela. Aliás, toda relação do Visconde e da Emília é baseada na força que ela exerce sobre ele, dominando-o. Realmente, conforme previsto pela protagonista, os fracos – representados pelo Sabugo – acabam por rebelar-se contra os fortes. Exemplo disto é quando o secretário cansa-se dos mandos e desmandos e abandona o trabalho de escriba.

O primeiro texto, que termina de forma pessimista com a frase “O anjinho suspirou de saudades da sua estrela”, é modificado por um mais leve, e que continua a falar da pluralidade de significados das palavras. O primeiro mostra um narrador crítico, enquanto o último apresenta um narrador com uma narração mais amena. A visão política pessimista dá lugar a discussões filológicas.

Conclusão

Conforme vimos no primeiro capítulo desta dissertação, procuramos definir três conceitos para demonstrar a existência de um sistema literário em *Memórias da Emília*: **intertextualidade, materialidade e relação autor/obra/leitor**. Tais aspectos ajudaram-nos a entender o percurso dos narradores na obra estudada.

Foi possível observar que Lobato, ao escrever, tem sempre muito presente a preocupação com a recepção do leitor, o que explica a relevância dada à materialidade (considerando-se a inovação realizada na década de 20 no mercado editorial brasileiro) e a constante intertextualidade interna e externa que enriquece sua obra.

O escritor de Taubaté busca inserir o leitor mirim no mundo das Artes, mas não o faz de maneira habitual - apenas apresentando as diversas possibilidades de manifestações. Principalmente em *Memórias da Emília*, por meio da metalinguagem, ele dialoga com os clássicos que cita. Emília, em sua fala, sugere a desconfiança de que mesmo livros memorialísticos que se dizem sérios, podem apresentar fatos que não correspondem ao real:

Quem escreve memórias arruma as coisas de jeito que o leitor fique fazendo uma alta idéia do escrevedor. Ora, para isso, ele não pode dizer a verdade, porque senão o leitor fica vendo que era um patife igual aos outros. Logo, tem de mentir com muita manha, para dar idéia de que está falando a verdade pura. (p.12)¹²⁶

E ainda dá a definição de verdade:

Verdade é uma espécie de mentira bem pregada, das que ninguém desconfia. Só isso. (p.12)¹²⁷

Ao integrar Dom Quixote, Peter Pan e Alice; os quadrinhos representados por Popeye; e o cinema com Shirley Temple e Hollywood, o texto apela para o mundo visual e para a bagagem do leitor mirim. Nesta integração, observamos a materialidade (pelo visual), a intertextualidade (com livros adaptados e traduzidos por Lobato e com o cinema)

¹²⁶ LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 1936.

¹²⁷ Op. cit.

e a preocupação com o leitor ao recorrer aos seus conhecimentos culturais, o que reforça a tese desta dissertação.

A hibridização, citada no terceiro capítulo, que mistura diversas instâncias artísticas, confirma-se no recurso adotado pelos narradores. *Memórias da Emília* é composta por três narradores que brincam com as possibilidades de narração. Porém, a protagonista, como não poderia deixar de ser, chama a atenção toda para si, ao assinar sozinha a obra.

A irreverência de Emília a destaca dos outros personagens. É a única moradora do Sítio que tem *Memórias*, sendo estas nada convencionais. Enquanto Visconde segue uma narração esquematizada, em 3ª pessoa, contando fatos que seriam reais; Emília assume a narração em 1ª pessoa e recorre apenas à sua imaginação. A boneca não teme inovar, assim como não teme crítica. Rompe com a tradição ao criar um livro memorialístico escrito em 3ª e 1ª pessoas e que mistura clássicos literários com Cinema. Ao mesmo tempo em que se preocupa com a recepção do leitor (pensando no tipo de papel e tinta), e sugere interpretação (não fornecendo dados concretos do seu nascimento), briga com o mesmo se seu livro não for bem recebido. Qual autor termina seu texto, dizendo que se o leitor gostou, muito bem; caso contrário, “pílulas”?

Talvez por ser corajosa, intrometida e não seguir regras, Emília tenha uma boa recepção entre as crianças. Seu modo atrevido de ser e de enxergar o mundo dialoga com o desejo de ser livre e com a possibilidade de fantasiar, presente em todas as crianças, em todas épocas, em todos lugares. A Marquesa de Rabicó, se houvesse lido *O Pequeno Príncipe*, provavelmente o citaria no fim de suas *Memórias*:

- Só as crianças sabem o que procuram, disse o príncipezinho. Perdem tempo com uma boneca de pano, e a boneca se torna muito importante, e choram quando a gente toma...

- Elas são felizes... disse o guarda-chaves.

SAINT-EXUPÉRY, ANTOINE. *O pequeno príncipe*.1975.

Bibliografia

ABRAMOVICH, Fanny. *O estranho mundo que se mostra às crianças*. São Paulo: Sumus, 1983. (Novas Buscas em Educação).

ACIOLI, Socorro. *De Emília a Dona Quixotinha: uma aula de leitura com Monteiro Lobato*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2004.(dissertação de Mestrado).

ALMEIDA,Manuel Antonio de. *Memórias de um sargento de milícias*. 31.ed. São Paulo: Ática, 2000.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.(Coleção Debates).

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*.4.ed. São Paulo: Record, 1999.

_____ *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 5.ed.São Paulo: FTD, 1998. (Coleção Grandes Leituras).

A voz da infância. Edição especial de aniversário. Abril 2006.

AZEVEDO, Carmen Lucia de. Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia./ Carmen Lucia de Azevedo, Marcia Mascarenhas de Rezende Camargos, Vladimir Sacchetta. 3.ed. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética*.São Paulo: Editora Unesp Hucitec, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Textos escolhidos*.São Paulo: Abril Cultural, s.d. (Coleção Os Pensadores).

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 39.ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 2.ed. São Paulo: T.A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Série Debates).

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6.ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

_____. *Iniciação à literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 1999.

CHARTIER, Roger. *Leitura: teoria & prática*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DEBUS, Eliane. *O leitor, esse conhecido. Monteiro Lobato e a formação de leitores*. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2001.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. (Coleção Cinema; v.8).

GUSDORF, George. *Les Écritures du Moi. Lignes de Vie*. Paris: Éditions du Seil, 1991.

LAJOLO, Marisa. "A leitura na *Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido." In: RUEDAS, Jorge (org.). *Antonio Candido*. Campinas: Editora Unicamp. São Paulo: Imesp, 2004.

LEITE, Ligia Chiappinni. *O foco narrativo*. 10.ed. São Paulo: Ática, 2004. (Série Princípios).

LESSA, Orígenes. *Memórias de um cabo de vassoura*. 39.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. (Edijovem).

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. 2º tomo. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1955.(Coleção Obras Completas de Monteiro Lobato)

_____. *América*.6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1955.(Coleção Obras Completas de Monteiro Lobato).

_____. *A onda verde e O presidente negro*. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1955.

_____. *Cartas escolhidas*. V. 2. São Paulo: Brasiliense, s.d.

_____. *Conferências, artigos e crônicas*.13.ed. São Paulo: Brasiliense, 1970.

_____. *Dom Quixote das crianças*. 15.ed. São Paulo: Brasiliense, 1974.

_____. *Geografia de Dona Benta*. São Paulo: Brasiliense,1947. (Obras Completas).

_____. *Geografia de Dona Benta*. 24.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *História das invenções*. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Sítio do Picapau Amarelo).

_____. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1955.

_____. *Memórias da Emília*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936. (Sítio do Picapau Amarelo).

_____. *Memórias da Emília*. 3.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939.

_____. *Memórias da Emília e Peter Pan*. São Paulo: Brasiliense Limitada, 1947. (Obras Completas).

_____. *Memórias da Emília*. 42. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Sítio do Picapau Amarelo).

_____. *Negrinha*. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1955. (Obras Completas).

_____. *O minotauro*. 26.ed. São Paulo: Brasiliense,1994. (Sítio do Picapau Amarelo).

_____. *O picapau amarelo*. 34.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Sítio do Picapau Amarelo).

_____. *Peter Pan*. 37.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Sítio do Picapau Amarelo).

_____. *Reinações de Narizinho*. 27.ed.São Paulo:Brasiliense, 1976. (Sítio do Picapau Amarelo).

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A Moreninha*. 9.ed. São Paulo: Ática, 1979.

MARTINS, Milena Ribeiro. *Lobato edita Lobato: história das edições dos contos lobatianos*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2003. (Tese de Doutorado).

NORONHA, Jurandyr. *No tempo da manivela*. Rio de Janeiro: Editora Brasil – América (Ebal); Kinart Cinema e Televisão; Embrafilme, 1987.

ORTHOF, Sylvia. *Se a memória não me falha*. Il. Tato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

PEREZ, César Bargo. *Branca de Neve: a transposição de uma heroína da literatura para o cinema de animação*. Universidade de São Paulo: Escola de Comunicações e Artes. Outubro de 2005. (Dissertação de Mestrado).

RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. 2.ed. São Paulo: Art Editora. S.d.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O pequeno príncipe*. Trad. de dom Marcos Barbosa. 18.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

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

SHAKESPEARE, WILLIAM. *Teatro Completo - Tragédias*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. 2.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. (Clássicos de bolso).

SILVA, Márcia Cabral da. *Infância de Graciliano Ramos: uma história da formação do leitor no Brasil*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2004. (Tese de Doutorado).

SILVA, Raquel Afonso da. *Conceitos e Imagens em Monteiro Lobato. Iniciação Científica – FAPESP 02/10160-0*.

UNESP; UEM; UEL. *Proleitura*. Ano 4, n. 9, abril, 1997.

VIEIRA, Adriana Silene. *“Um inglês no sítio de Dona Benta”*: estudo da apropriação de Peter Pan na obra infantil lobatiana. Unicamp, s.d. (dissertação apresentada ao curso de

Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas). Disponível em: www.unicamp.br/iel/memoria/Teses/Adriana.

ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982. (Coleção Vera Cruz;337).

Endereços eletrônicos:

<http://www.animatoons.com.br/movies/fantasia/>

http://www.cinemaemcena.com.br/basti_vocesabia_filme.asp?cod=1119

www.criancafazarte.com.br/datas/datas_mulher.htm

www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografi.php?c=1094

www.unicamp.br/iel/monteirolobato

www.webcine.com.br/historia/htm

http://pt.wikipedia.org/wiki/Mary_Pickford.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Rodolfo_Valentino

<http://pt.wikipedia.org/wiki/paramount>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Popeye>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Sarah_Bernhard

<http://tucka.t35.com/gatosfamosos/felix.htm>

<http://www.terra.com.br/cinema/infantil/fantasia.htm>

Anexos

Rio de Janeiro, 19 de Junho de 1945¹³⁰

Meu bom amigo Monteiro Lobato:-

Certa vez, assistindo um filme de Walt Disney, ocorreu-me a idéia de que esse grande artista norte-americano, ao fazer cinema para o Brasil, teria sua arte mais próxima, mais nossa, se aproveitasse nossos temas, as autênticas criações de nossa inteligência.

E, assim pensando, surgiu-me Emilinha, e, depois, Pedrinho, o Visconde de Sabugosa, afinal, toda a família, animada na tela, a arrancar gostosas gargalhadas das nossas platéias infantis e, pelo riso, apertando ainda mais os laços seculares da admiração e amizade que nos prendem ao valoroso povo da Norte-América.

Estava, pois, a idéia fincada na mente, quando, em casa de um amigo, tive o ensejo de ser apresentado a um ilustre oficial da marinha americana, que aqui se encontrava adido a Embaixada. Naturalmente nossa palestra se encaminhou para as manifestações artísticas da nossa gente, uma troca de impressões agradabilíssima, para mim, sobre o que se tem feito, lá e cá, no rádio, no cinema, na literatura, etc...

O amigo logo vê, que não perderia tempo em saber como meu interlocutor receberia o projeto que há tempos, trazia comigo, e qual não foi minha surpresa quando ele me revelou o maior entusiasmo, discorrendo-me sobre o alcance da iniciativa, quer sobre o ponto de vista estritamente artístico, quer como fator seguro de aproximação continental.

E fez mais: sugeriu-me o caminho mais certo para concretizar a idéia, que desde logo aceitei: Escrevi ao senhor Embaixador dos Estados Unidos, contando o meu projeto e pedindo uma apresentação para Walt Disney. Atendido, conforme cópia fotostática, anexa, dirigi-me, por carta, a Walt Disney, juntando o seu livro O Picapau Amarelo.

¹³⁰ Esta carta faz parte do acervo do CEDAE (Centro de Documentação Alexandre Eulálio). A chamada dela é: MLb 3.2.00435 cx 9.

Cópia dela se encontra no site: <http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato>.

Agora, somente resta-me solicitar a sua aprovação para o que fiz. Creia-me, meu bom amigo, que não move-me nenhum sentimento subalterno, nenhum interesse material. Tudo que tive e tenho em mira é o desejo de ver sua obra infantil no cinema, como antes a desejara no rádio. Trabalho por uma difusão maior dos temas que constituem suas histórias, para crianças, porque eles distraem, instruem e educam. A sua crescente divulgação concorrerá para que tenhamos uma meninada mais contente, mais sadia, mais propensa ao estudo, mais resistente aos vícios e, portanto, mais apta, quando atingir a idade adulta, a vencer na vida.

Walt Disney aproveitará, certamente, a sugestão, porque ela se fundamenta nas realidades da nossa gente e do nosso povo.

E o amigo aceitará as minhas desculpas, concedendo-me a sua aprovação?

Do sempre seu,
Luiz de Toledo Piza.

Junto cópias das seguintes cartas:

Ao Embaixador dos Estados Unidos, no Brasil;

Da Embaixada dos Estados Unidos para o seu amigo;

Da Embaixada dos Estados Unidos para Walt Disney;

Do seu amigo à Walt Disney;

E, finalmente, espero, dentro em breve, de Walt Disney, no papel e no celuloide.

Enviei, em anexo, à Walt Disney, seu endereço:

Livraria Civilização Brasileira.

Rua Quinze de Novembro.

São Paulo

Brasil.

Toledo Piza

11-7-45

Rio de Janeiro, Brasil, 14 de junho de 1945.

Prezado Senhor.

Foi com o maior interesse que o Departamento das Relações Culturais da Embaixada Americana tomou conhecimento de sua carta a Walt Disney fazendo a sugestão para que ele buscasse no genial paulista, Monteiro Lobato, inspiração para a criação de outros tipos característicos brasileiros.

Sendo de seu desejo, o Senhor poderá enviar a Walt Disney a carta inclusa com alguns comentários sobre o grande escritor.

Com a maior consideração e apreço, subscrevo-me,

William Rex Crawford

Adido Cultural

Inclusa: uma carta.

Ilmo. Snr.

Luiz Toledo Piza

Rua Grão Pará, 128 ,casa 8

Engenho Novo

Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, Brazil, June 15, 1945.

Dear Mr. Disney:

At the request of Senhor Luiz de Toledo Piza of this city, I am writing to call to your attention the fact that Monteiro Lobato, whose books he hopes will inspire you to the creation of further characters related to Brazil, is listed as the translator of more American books than any other Brazilian. Moreover, critical opinion is unanimous in finding in Monteiro Lobato one of the great masters of Brazilian short story.

Senhor Luiz de Toledo Piza, as an admirer of both you and Senhor Lobato, hopes to bring together in some form of artistic collaboration two great expressions of American art, and thus strengthen the bonds of mutual esteem and appreciation between our countries, surely a laudable ambition.

May I take the occasion to associate myself with Senhor Toledo as one of your sincere admirers?

Sincerely yours,

William Rex Crawford

Cultural Relations Attaché

Mr. Walt Disney
Hollywood
California.

Rio de Janeiro,

Ilmo. Snr.
WALTER DISNEY

Quem lhe escreve esta carta é um dos seus mais sinceros admiradores do Brasil, pela sua bela e extraordinária arte, a que o Snr. imprime um sentido fecundo e permanente, tornando-se um dos mais sólidos instrumentos da amizade e da compreensão, entre si, dos povos americanos.

A notável criação do “ZÉ CARIOCA”, com que o Snr. homenageou a todos nós brasileiros, é um documento perfeito de sua arte pan-americanista, cultivada com talento e idealismo com o que há de imutável, de essencial e insubstituível em cada pedaço da terra e em cada povo do nosso forte e formoso continente.

Isto sugeriu-me oferecer à sua leitura um dos livros do nosso escritor MONTEIRO LOBATO, cujo original seguirá pelo correio – são histórias para crianças que vêm embalando várias gerações brasileiras e cujos livros, de eminente origem popular, já assinalam dois milhões de exemplares, cifra única na nossa história livresca.

E, penso no acontecimento de transcendental importância que adviria para as nossas crianças, se, acaso, a leitura que lhe ofereço, lhe sugerisse uma nova criação artística para minha terra. É que, no Brasil, a popularidade de MONTEIRO LOBATO só tem paralelo na de um artista norte-americano: WALTER DISNEY, em cujos filmes as nossas crianças encontram o mesmo entusiasmo, os mesmos motivos de interesse e alegria, que desfrutam com a leitura das aventuras infantis do nosso grande escritor. Se tal se verificasse, haveria certamente uma identificação tão íntima entre a petizada brasileira e a norte-americana que não exagero ao prevê-la como o elo mais sólido da amizade, livre de dúvidas, indestrutível, que, mais do que agora, há de acompanhar pelos anos futuros nossos dois países.

Por isso, meu caro Snr. Walter Disney, aqui fica a minha sugestão, sugestão essa ditada sem qualquer sentimento subalterno, sem qualquer interesse diferente do que acima está exposto, mas, tão somente, pela imensa afeição espiritual que nutro a um e a outro, os quais considero grandes benfeitores das crianças da minha terra.

Do brasileiro admirador e amigo,

Luiz de Toledo Piza.

Endereço:

Rua Grão Pará, 128 – casa 8 –
Engenho Novo
Rio de Janeiro, D.F.
Brasil

LTP/r:

Excelentíssimo Senhor Embaixador:

Tenho a honra de submeter a Vossa Excelência por cópia anexa, a carta que tomarei a liberdade de endereçar ao ilustre artista Walt Disney, sobre o nosso grande escritor Monteiro Lobato, cuja inteligência tem sido posta, invariavelmente, a serviço da maior compreensão e amizade dos nossos dois povos.

É que Walt Disney e Monteiro Lobato são bem Artistas da América. O primeiro, com os seus personagens maravilhosos, compondo um cinema próprio; o segundo, com as figuras infantis, que enchem toda uma coleção magnífica da nossa literatura, têm contribuído, eficazmente, para a alegria e ventura das crianças do continente novo, principalmente para as do Brasil, no seio das quais gozam ambos de igual afeto e popularidade.

A identificação perfeita dessas duas lídimas e expressões da arte americana, seria certamente intercâmbio do mais alto valor cultural e bem fundamentada razão de manutenção e fortalecimento da estima e apreço existente entre brasileiros e norte-americanos.

E, esta minha iniciativa, estaria, não há dúvida, fadada a todo êxito, se, acaso, tivesse a ilustrá-la algumas palavras de Vossa Excelência, Senhor Embaixador, dirigidas a Walt Disney sobre a significação em nossas letras de Monteiro Lobato e sobre o que ele tem feito para difundir, entre nós, o pensamento cultural da Pátria de Vossa Excelência, como o maior dos nossos tradutores de livros da Norte-América, para o idioma português.

Uma apresentação, assim, feita por Vossa Excelência, dissiparia quaisquer dúvidas porventura existentes em Walt Disney e constituiria uma distinção à qual ficariam todos os brasileiros agradecidos para todo o sempre.

Para mim, pessoalmente, seria um momento inesquecível na minha vida, se recebesse em minha residência, à rua Grão Pará n.128, c/8, -Engenho Novo – nesta capital, qualquer atenção que se dignasse Vossa Excelência de dar a este meu pedido.

Aproveito-me dessa oportunidade para apresentar a Vossa Excelência as expressões da minha mais alta consideração e respeito.

Rio de Janeiro, 28 de Maio de 1945

Luiz de Toledo Piza.

Ao Excelentíssimo Senhor Embaixador Berle Junior.

American Embassy.