UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ

MESTRADO EM LETRAS: LINGUAGENS E REPRESENTAÇÕES

NEILA BRASIL BRUNO

FINGIMENTOS E INVENCIONICES: *MEMÓRIAS DA EMÍLIA* E AS ESTRATÉGIAS FICCIONAIS DE MONTEIRO LOBATO PARA ENVOLVER O LEITOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC, área de concentração em Literatura e Cultura, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre.

Orientadora: Profª. Drª. Inara de Oliveira Rodrigues

Ilhéus- Bahia

2011

B898 Bruno, Neila Brasil.

Fingimentos e invencionices: memórias da Emília e as Estratégias ficcionais de Monteiro Lobato para envolver o leitor/ Neila Brasil Bruno. –Ilhéus, BA: UESC, 2011.

105f.

Orientadora: Inara de Oliveira Rodrigues.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Santa Cruz. Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações.

Referências: f. [98]-105.

1. Lobato, Monteiro, -1882-1948-Memórias da Emília.

2. Literatura infanto-juvenil brasileira. 3. Leitura – Literatura infanto-juvenil. I. Título.

CDD 809.89282.

NEILA BRASIL BRUNO

FINGIMENTOS E INVENCIONICES: *MEMÓRIAS DA EMÍLIA* E AS ESTRATÉGIAS FICCIONAIS DE MONTEIRO LOBATO PARA ENVOLVER O LEITOR

Dissertação apresentada, para obtenção do título de Mestre em Letras: Linguagens e Representações, à Universidade Estadual de Santa Cruz.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem

Orientadora: Profa. Dra. Inara de Oliveira Rodrigues

Ilhéus-BA, 12/08/2011.

Inara de Oliveira Rodrigues – Profa. Dra.
UESC-BA
(Orientadora)

Silvia Helena Niederauer – Profa. Dra.
UNIFRA-RS

André Luís Mitidieri Pereira – Prof. Dr.
UESC-BA

Dedico

A Deus, pela oportunidade de ter me permitido concluir esta pesquisa.

A minha mãe, Eugênia Brasil e minhas irmãs Luana e Lourena.

A minha querida madrinha, Mary.

A Maria Aparecida, amiga de todas as horas.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Eugênia Brasil Bruno, pelo apoio e incentivo durante o período de realização desta pesquisa.

A Luana, Graciete e Ailton, pelo carinho e pela acolhida na cidade de Ilhéus.

AWaldson Carlos Menezes e Paloma Emanuele, pelo carinho e consideração.

A professora Drª. Inara de Oliveira Rodrigues, pela cordialidade e simpatia com que prontamente se dispôs a orientar esta pesquisa.

Aos meus colegas Nelson, Josemar, Oton, Elisângela, Rosângela e Lucicleia pela companhia estudos, pela amizade e pelo apoio nos momentos difíceis.

A minha primeira orientadora, professora Dr. Patrícia Kátia da Costa Pina, pelo incentivo inicial.

Ao professor Dr. André Mitidieri, pela contribuição dada durante a qualificação, fazendo observações relevantes e sugerindo bibliografia.

Ao professor Dr. Rodrigo Aragão, pela importante contribuição durante o exame de qualificação do primeiro capítulo desta pesquisa.

Aos professores do Mestrado Acadêmico em Letras, Linguagens e Representações por compartilhar conhecimentos por meio de aulas ricas e prazerosas.

À ex-professora Drª. Maria Afonsina Ferreira Matos, inspiradora da minha admiração pelas obras de Monteiro Lobato.

Ao professor Dr. Marcos Aurélio e à professora Glória de Fátima, pela troca de experiências e informações.

Ao Grupo de Extensão em Lobato (GPEL-UESB), pelas experiências e conhecimentos adquiridos durante a minha graduação.

Aos meus amigos, Padre Jarmil Sarmento, Davi Porto, Matheus Amparo, Celso Nascimento, Nelson Ribeiro, Eder Ramos, Nadison Vinícius, Josilma, Juliana Galvão, Juliana Cintra, Marcia Margarete, Mariléia Borges, Ligia, Monique e Elane Francisca, pelo apoio, incentivo e compreensão durante esse período de ansiedade, incertezas e de conquistas.

Tudo é loucura ou sonho no começo. Nada do que o homem fez no mundo teve início de outra maneira – mas já tantos sonhos se realizaram que não temos o direito de duvidar de nenhum.

(Monteiro Lobato)

RESUMO

Desenvolve-se, neste trabalho, uma análise de *Memórias da Emília* com o objetivo central de se reconhecercomo as estratégias ficcionais do autor Monteiro Lobato se constituem em instrumentos de atração e envolvimento do leitor com o texto literário.
Nesta investigação de cunho eminentemente bibliográfico, o processo de construção da narrativa lobatiana, é observado a partir dos estudos de Wolfgang Iser sobre o ato da leitura e os atos de fingir. Nessa perspectiva, busca-se evidenciar a interação entre as personagens Emília e Visconde de Sabugosa na elaboração das memórias da boneca, tomando-se também como fundamentação teórica os estudos de Philippe Lejeune, Jacques Le Goff, Maurice Halbwachs. Como também são discutidas questões a respeito do conceito de intertextualidade, recorremos à definições de Mikhail Bakhtin para explicá-las. Ao longo da pesquisa são feitas algumas reflexões sobre a literatura infantil, com base nas pesquisas deEliane Debus,Fanny Abromovich,Ligia Cademartori,José Nicolau Gregorim Filho,Nelly Novaes Coelho, entre outras. Os principais resultados da investigação apontam que, a partir do jogo dos atos de fingir, os protagonistas da narrativa são os elementos fundamentais do processo de ficcionalização capazes de atrair e envolver o leitor.

Palavras-chave: Monteiro Lobato; *Memórias de Emília*; leitura literária; literatura infanto-juvenil brasileira

RESUMEN

En esta investigación, se hace un análisis de *Memórias da Emília* (1936) con el objetivo de saber cómo las estrategias ficcionales del autor Monteiro Lobato constituyen en herramientas de atracción y envolvimiento del lector con el texto literario. Para la observación del proceso de construcción de la narrativa lobatiana, se utilizó como suporte teórico básico los estudios de Wolfgang Iser sobre el acto de lectura y los actos de fingir. En este sentido, se busca evidenciar la interacción entre los personajes Emília y Visconde de Sabugosa en la elaboración de las memorias de la muñeca. Se toma también en este trabajo como fundamentación teórica los estudios de PhilippeLejeune, Jacques Le Goff, EcléaBosi , Maurice Halbswachs. Sobre la intertextualidad en la obra lobatiana; la base seleccionada son los estudios realizados porMikhailBakhtin. A lo largo de la investigación son realizadas algunas consideraciones sobre la literatura infantil basadas en las investigaciones deEliane Debus,Fanny Abromovich,Ligia Cademartori,José Nicolau Gregorim Filho,Nelly Novaes Coelho, entre otros autores. Los resultados principales de la investigación revelan que, a partir de los juegos del acto de fingir, los referidos protagonistas de la narrativa son los elementos fundamentales del proceso de ficcionalización hábiles para atraer y envolver el lector.

Palabras - Clave: Monteiro Lobato; *Memórias de Emília*; la lectura literaria; la literatura infantil en Brasil.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9

1. MONTEIRO LOBATO ENTRE FATOS E ATOS DA LEITURA 13

1.1 Monteiro Lobato e a literatura infantil 13

1.2 Atos de leitura 23

2 . ATO DE SELEÇÃO 33

2.1 As memórias 33

2.1 A intertextualidade 47

3. ATO DE COMBINAÇÃO 57

3.1 As personagens 57

3.2 Visconde X Emília 62

4. ATO DE AUTODESNUDAMENTO DA FICCIONALIDADE 74

4.1 O *como se* das memórias da Emília 74

4.2 A atualidade e a importância do jogo lobatiano 87

CONSIDERAÇÕES FINAIS 94

REFERÊNCIAS 98

INTRODUÇÃO

José Bento Monteiro Lobato (1882-1948) foi um brasileiro atuante, exercendo atividades em diversas áreas. Homem dinâmico, se sentia atraído por diferentes funções e a todas despendia grande energia, executando-as com dedicação. Atuou como promotor em Areias, uma pequena cidade do interior de São Paulo, além de ter sido fazendeiro, editor, escritor, dono de editora e explorador de petróleo. Viveu intensamente cada uma dessas profissões, entretanto foi como escritor para o público infantil que mais se destacou.

Sentindo-se cansado dos adultos, investiu nas crianças: “Eu perdi tempo *escrevendo* para gente grande*”* (Lobato, 1972, p. 144)*,* assegura em uma de suas entrevistas. Essa situação levou o autor paulista a publicar, em 1921, *A menina do narizinho arrebitado* e, ao mesmo tempo, criar um universo mágico: o Sítio do Picapau Amarelo, lugar ideal, onde vivem crianças, animais falantes e bonecos na mais perfeita harmonia.

A admiração e o carinho das crianças brasileiras pelos livros de Lobato fizeram com que o escritor fosse muito reconhecido por seu trabalho, chegando a trocar cartas, por alguns anos, com os seus leitores, que opinavam e comentavam sobre as aventuras vivenciadas pelas personagens do Sítio do Picapau Amarelo. Muito desse reconhecimento deve-se a sua capacidade para contar histórias de forma envolvente, criando situações capazes de transportar as crianças para outros mundos. Todavia, em meio à diversão, suas narrativas também tinham a preocupação de ensinar Gramática, Ciência, Aritmética, Geografia, História, entre outros conhecimentos.

Memórias da Emília, editado pela primeira vez 1936, revela um interessante processo em sua construção, considerando-se as estratégias narrativas: trata-se de um texto em que as memórias apresentadas são duplamente ficcionalizadas, devido ao jogo que o autor estabelece entre as marcas do gênero e sua subversão por uma boneca de pano. Nessa narrativa, há histórias referentes às peripécias que Emília armou com o Visconde de Sabugosa para escrever sobre as suas aventuras, como a permanência do

anjinho Florzinha de Alturas no Sítio do Picapau Amarelo, as visitas das crianças inglesas, a fuga do anjinho de volta à Via Láctea, a hipotética viagem de Emília com o anjinho e o Visconde à Hollywood de Shilrey Temple, entre outras.

O objetivo central desta dissertação consiste em analisar a construção da narrativa literária *Memórias da Emília,* focalizando as estratégias ficcionais utilizadas por Monteiro Lobato que funcionam como instrumentos de envolvimento do leitor com o texto. Para tanto, nossa reflexão parte dos estudos sobre o ato da leitura e os atos de fingir desenvolvidos por Wolfgang Iser.

A Teoria do Efeito concebida por Iser tem origem nas reflexões de Roman Ingarden (1893-1970) e, como o próprio nome evidencia, analisa os efeitos que a obra literária provoca no leitor, por meio do ato da leitura. Iser apresenta a experiência da leitura como uma forma de comunicação entre o texto e o receptor. Em seu livro *O ato da leitura:* uma teoria do efeito estético (1996), o estudioso alemão propõe a tese de que o texto é um dispositivo a partir do qual o leitor elabora suas representações. Desse modo, a qualidade estética de uma obra literária está, na estrutura de realização do texto e na maneira como ele se constrói, uma vez que suas composições levam o leitor a interagir com a obra. A identificação entre leitor e texto acontece por meio da interação entre ambos e surge como resultado do confronto do horizonte de expectativas de quem lê e da obra.

A interação entre o *fictício* e o *imaginário* abre espaços de jogo, denominados por Iser de atos de fingir, os quais permitem ao leitor se envolver e participar dos acontecimentos do texto. No decorrer deste estudo, refletimos sobre os três atos de fingir elaborados por Iser: o ato de seleção, o ato de combinação e o ato de autodesnudamento da ficcionalidade. A partir dessa tríade, resolvemos nomear três dos quatro capítulos que compõem a nossa pesquisa.

No primeiro, intitulado “Monteiro Lobato: entre fatos e atos de leitura”, são focalizados alguns dos acontecimentos da vida e da obra de Lobato. A partir de estudos realizados por Eliane Debus, Marisa Lajolo e Regina Zilberman, destacamos como o autor paulista deu início a uma nova maneira de escrever livros infantis no Brasil. Outro aspecto a ser destacado nessa primeira parte, refere-se à relação comunicativa entre leitor e texto que, por natureza, apresenta vazios constitutivos, cujo preenchimento fica a cargo da faculdade imaginativa do leitor. Dessa forma, a leitura é compreendida como uma atividade produtora de sentidos

em que o leitor age sobre o texto construindo diversas significações. Além disso, devemos considerar que as estruturas textuais se traduzem em experiência do leitor a partir dos atos de fingir. Ainda nesse capítulo, evidenciamos que o texto ficcional também se constrói por estruturas que dialogam com a cultura, a história, enfim, com o mundo que o gera e que nele se reconstrói pela atuação do imaginário.

No segundo capítulo, ao qual denominamos de “Ato de seleção”, investigamos como Lobato selecionou elementos e os introduziu na narrativa *Memórias da Emília,* valendo-se deles para atrair o leitor. Para tanto, discutimos o conceito de memória, com base, especialmente nas propostas teóricas de Lejeune (2008), Le Goff (2003) e Maurice Halbwachs (2006). Outro aspecto abordado compreende à forma como Emília e o Visconde de Sabugosa rompem com o que se espera do gênero memorialístico, ao tecerem as *Memórias da Marquesa de Rabicó.* Nessa perspectiva, trabalhamos com o conceito de estilização a partir da proposta de Mikhail Bakhtin (1986; 1993).

Ressaltamos, igualmente, nessa segunda parte, a relação que as personagens lobatianas estabelecem com seus similares de literatura de outros países, a exemplo de Alice, Peter Pan, Capitão Gancho e o Popeye, este último das histórias em quadrinhos e personagem cinematográfico. Dessa forma, apontamos os elementos da narrativa em análise, destacando que a intertextualidade presente na obra reforça a característica lúdica do texto de Lobato.

Em “Ato de Combinação”, o terceiro capítulo, observamos a organização das personagens e suas ações, com destaque especificamente para os diálogos estabelecidos entre Emília e o Visconde de Sabugosa. A boneca, que representa mais agudamente a dimensão lúdica do texto, escolhe o Visconde, dentre as demais personagens, para escrever suas memórias, pois o considera um sábio cientista. Devido a esse aspecto, discutimos o papel de Sabugosa como representação da ciência a partir das reflexões de Boaventura de Souza Santos (1988). Para discorrer sobre o lúdico nos apoiamos nas reflexões realizadas por Huizinga (2000).

No quarto capítulo, chamado “Ato de autodesnudamento da ficcionalidade”, investigamos o fato de *Memórias da Emília* ser apresentada ao leitor como se fossem memórias, evidenciando o jogo do texto lobatiano. Por isso, enfatizamos a alternância dos narradores que se revezam na obra,

destacando-se a dupla ficcionalização estabelecida nessa composição e que fundamenta um dos pilares mais criativos da narrativa lobatiana.

Por tal perspectiva de análise, esperamos demonstrar que a obra de Monteiro Lobato em estudo apresenta uma construção narrativa dinâmica e muito criativa, capaz de seduzir os leitores para vivenciarem o mundo mágico da literatura. Nesse faz-de-conta, refaz-se o mundo da vida, permitindo novas perspectivas críticas ao potencial receptor dessas aventuras que, revestidas de caráter lúdico, levam à (re) descoberta do real e assim tornam o leitor apto a reinventar sua própria história.

1. MONTEIRO LOBATO ENTRE FATOS E ATOS DA LEITURA

> Ando com ideias de entrar por esse caminho: livros para crianças. De escrever para marmanjos já me enjoei. Bichos sem graça. Mas para as crianças um livro é todo um mundo. Lembro-me de como vivi dentro do Robinson Crusoé. Ainda acabo fazendo livro onde as nossas crianças possam morar. Não ler e jogar fora, sim morar, como morei no Robinson e n'Os filhos do Capitão Grant.
>
> Monteiro Lobato

1.1 Monteiro Lobato e a literatura infantil

A literatura infantil brasileira, com sua originalidade e suas peculiaridades, teve em José Bento Monteiro Lobato um dos nomes mais relevantes, que marcou a primeira metade do século XX em nosso país. Lobato incorporou elementos estilísticos inovadores em suas obras literárias. Como empresário, fundou editoras e contribui para a modernização da produção editorial no Brasil.

De acordo com Regina Zilberman (2003), a literatura escrita para crianças, do ângulo de seu relacionamento com o leitor, supõe uma verificação em duas etapas: a constituição de um universo ficcional, centrado na personagem, e a projeção produzida pelo narrador de um papel para o destinatário. Assim, da coincidência entre o mundo representado no texto e o contexto do qual participa seu destinatário, emerge a relação entre a obra e o leitor: "Pois, quanto mais este demanda uma consciência do real e um posicionamento perante ele, tanto maior é o subsídio que o livro de ficção tem a lhe oferecer, se for capaz de sintetizar de modo virtual a sociedade" (Id. ibid., p. 27). Dessa forma, podemos considerar a literatura infantil um dos principais instrumentos de iniciação à leitura, pois colabora no sentido de conduzir o leitor a uma compreensão do mundo.

Para Elias José (2007), a literatura conduz o indivíduo a um mundo idealizado, levando-o a conhecer personagens de ficção que criam no leitor a simpatia ou não, enfim, um universo de possibilidades: "Quando alguém escolhe um livro para ler, elegendo-o entre tantos outros, é por que houve algum elo e alguma atração, que poderão estar no gênero, no título, na capa, no gosto pela literatura de um determinado autor" (Id. ibid., p. 21). Já para Nelly Novaes

Coelho: “a literatura infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra” (COELHO, 2000, p. 27). Conhecer as narrativas literárias que cada época reservou as suas crianças, portanto, nos permite entender os ideais e os valores ou desvalores sobre os quais cada sociedade se fundamenta.

É interessante pontuarmos que a literatura intencionalmente escrita para crianças e jovens se desenvolveu com o advento do Romantismo. Essa ocorrência se deu em virtude do novo valor que o conhecimento intelectual, adquiriu como caminho para o aprimoramento interior de cada indivíduo. Conforme Regina Zilberman e Marisa Lajolo (2007), a literatura infantil não teve origem popular, nem aparecimento espontâneo, pois seu surgimento foi motivado e patrocinado por autores que escreveram textos destinados às crianças no período de transição entre os séculos XIX e XX. A partir da consolidação da indústria editorial, o prestígio do gênero cresceu, bem como a sua disseminação. No Brasil, tal processo iniciou nas décadas de 1920 e 1930, motivando a adesão progressiva de alguns escritores.

A implantação da Imprensa Régia, em 1808, determinou o surgimento da atividade editorial no Brasil. Foi a partir de então que começaram a aparecer livros para crianças, como por exemplo, a tradução de *As aventuras pasmosas do Barão de Munkausen* e *Leitura para meninos,* publicada em 1818, de José Saturnino da Costa Pereira. Essas publicações, no entanto, eram esporádicas e, consequentemente, insuficientes para assinalar uma produção literária para crianças. A história da literatura brasileira para infância só começou tardiamente, quando o país ingressava mais efetivamente na era da industrialização. A república chegava: “trazendo consigo e legitimando a imagem que o Brasil ambicionava agora: a de um país de modernização” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 24).

Do final do século XIX ao início do século XX, o Brasil passou por um processo acelerado de urbanização, momento que se tornou propício para o aparecimento da literatura infantil. Surgiram então as massas urbanas, consumidoras de produtos industrializados e que foram constituindo diversidade de público, para o qual se destinaram vários tipos de publicações, entre elas, revistas femininas, romances e livros infantis. O aumento da produção de obras literárias para crianças e a adesão de escritores comprometidos com esse

público impulsionavam o crescimento desse filão do mercado editorial. Apesar do sucesso, o gênero permanecia sem legitimação artística, já que o estímulo para a produção se limitava à necessidade do mercado escolar que, por sua vez, determinava aos escritores adequação aos cursos e aos programas educativos vigentes, minimizando a fantasia e a criatividade em virtude das cobranças do Estado, patrocinador do projeto de alfabetização.

Para atender tais exigências, a atitude nacionalista, revigorada e influente, foi trazida de volta por meio da valorização do espaço rural, das histórias de origem folclórica, bem como na escolha de temas pedagógicos relacionados à História do Brasil, sobretudo episódios do período colonial. Isso revela que a renovação não escondeu a conciliação com o tradicional, seguindo o caminho natural pelo qual também passou a sociedade brasileira.

De acordo com Lajolo e Zilberman (2000), a fase embrionária da literatura infantil brasileira é representada por Carlos Jansen e Figueiredo Pimentel, encarregados da tradução e adaptação de obras estrangeiras para crianças. Assim, graças a eles, circularam, no Brasil, *Contos seletos das mil e uma noites* (1882), *Robinson Crusoé* (1885), *Viagens de Gulliver* (1888), *As aventuras do celebérrimo Barão de Munchhausen* (1891), *Contos para filhos e netos* (1894) e *D. Quixote de La Mancha* (1901), todos vertidos para a língua portuguesa por Jansen. Para as autoras, merecem destaque ainda, entre as traduções, a que João Ribeiro fez, em 1891, do livro italiano *Cuore* e, a partir de 1915, as coordenadas por Arnaldo de Oliveira Barreto, que constituíram a Biblioteca Infantil Melhoramentos.

Nesse mesmo período, entretanto, Lobato ousava afirmar que os autores que se responsabilizavam por traduções e adaptações no Brasil faziam isso muito mal. Em carta endereçada a seu amigo Godofredo Rangel, de 16 de junho de 1934, registrou: “ando com preguiça de atacar a tradução do Will Durant” (LOBATO, 2010, p. 540). Sobre essa questão, podemos recorrer à sua correspondência, fonte reveladora do seu pensamento a respeito do assunto, como se observa a seguir:

> Tenho empregado as manhãs a traduzir, e num galope. Imagine só a batelada de janeiro até hoje: Grimm, Andersen, Perrault, Contos de Conan Doyle, O homem invisível de Wells e Pollyana moça, o Livro do

> jângal [...] Traduzir certos autores. É uma viagem por um estilo. E traduzir Kipling, então? Que esporte! Que alpinismo! Que delícia remodelar uma obra de arte em outra língua! (LOBATO, 2010, p. 540).

Além das inquietações com o andamento e a qualidade de obras infantis no Brasil, o escritor ainda se mostrava preocupado com a pobreza dos livros. Em 1916, portanto quase vinte anos antes da publicação de *Memórias da Emília,* escreveu ao amigo Godofredo Rangel:

> Ando com várias ideias. Uma: vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças [...]. Um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento dará coisa preciosa. As fábulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato – espinhentas e impenetráveis. Que é que as nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas assim seriam um começo da literatura que nos falta. Como tenho um certo jeito para impingir gato por lebre, isto é, habilidade por talento, ando com ideia de iniciar a coisa. É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para iniciação de meus filhos. Mais tarde só poderei dar-lhes o *Coração de Amicis* [...] (Id. ibid., p. 370).

Lobato, de maneira pilhérica e crítica, transmite com precisão o que ocorria com os textos destinados a crianças no início do século XIX. Vale ressaltar que, nesse período, os livros brasileiros eram impressos em Portugal. Foi por intermédio do escritor que se iniciou o movimento editorial no Brasil, do qual surgiu a primeira editora nacional, a Monteiro Lobato & Cia, que logo depois se transformou em Companhia Editorial Nacional, sem a sua participação. O fato de ter se tornado editor no período de 1918 a 1930 se constituiu em uma oportunidade para o escritor divulgar suas obras.

Lobato se preocupou, e muito, com a distribuição e a materialidade dos livros de sua editora. Investiu na qualidade gráfica, modernizou as capas, encomendou desenhos especiais para as ilustrações. Fez o possível para que o lançamento dos seus editados fosse acompanhado de resenhas e críticas pela imprensa da época. Sobre essa atuação, Alice Mitika Koshiyama afirma:

> Além da propaganda do livro editado, Lobato editor percebeu a necessidade de melhorar as condições do produto. Nas entrevistas concedidas 25 anos depois de sua experiência editorial, Lobato dizia ter localizado, em 1918, cerca de cinquenta livrarias, no máximo, em todo país. Para aumentar a rede de distribuidores, ele enviou cartas a cerca de 1.200 endereços de comerciantes. Se os livros fossem vendidos, os

> comerciantes teriam cerca de 30% de comissão sobre o produto vendido; se não, dentro de um determinado tempo, poderiam devolver a mercadoria, sendo o frete pago pelo editor (KOSHIYAMA, 2006, p. 74).

O surgimento de livros para crianças no Brasil deu origem àquilo que poderíamos chamar de organização social moderna, possibilitando que Lobato fizesse circular, a partir de suas obras literárias, uma imagem especial da infância. A ação editorial lobatiana comprova o dinamismo do escritor em diferentes áreas e atividades, entretanto, com a falência da empresa que levava seu nome, acabou concebendo a sua mais bela criação: o Sítio do Picapau Amarelo[1]. Assim, esse cenário na imaginação do leitor se transforma em lugar onde reina o faz-de-conta e a fantasia. Nele, as personagens representam um mundo novo que o autor, consequentemente, gostaria de ver substituído pelo da sua época.

Em 1921, com a publicação de *A menina do narizinho arrebitado,* como já referido Lobato iniciou sua produção para o público infantil. Essa história descreve as experiências vivenciadas por Lúcia, que é levada por um peixinho falante, o príncipe Escamado, até o reino das Águas Claras. Nessa viagem, a menina resolve levar Emília, sua bruxinha de pano. A protagonista, Narizinho, vive as mais fabulosas e inesperadas aventuras ao lado do peixinho e da boneca:

> O peixinho saudou respeitosamente a boneca, e em seguida apresentou-se como Príncipe Escamado, rei do reino das Águas Claras.
> – Príncipe e rei ao mesmo tempo! – exclamou a menina batendo palmas. Que bom, que bom, que bom! Sempre tive vontade de conhecer um príncipe-rei.
> Conversaram longo tempo, e por fim o príncipe convidou-a para uma visita a seu reino. Narizinho ficou no maior dos assanhamentos (LOBATO, 1993, p. 9).

Como vemos nesse fragmento, acompanhada por Emília, Narizinho vivia as mais repentinas aventuras e, ainda conduzida pelo príncipe, conhecia todos os lugares que pertenciam ao domínio dele. Segundo Nelly Novaes Coelho (2006),

[1] De acordo com Alaor Barbosa (1996, p. 90), o pequeno mundo do Sítio do Picapau Amarelo é um mundo rural, não existem cidades, muito menos grandes, no universo dos personagens de Monteiro Lobato. Rio de Janeiro e São Paulo são lugares que o autor apenas faz algumas referências, mas não aparecem como cenário para as narrativas, cuja linguagem reflete, de certa forma, vivências do meio rural, como alguns verbos, a exemplo de: *escangalhar, chispar, aboiar, apartar, estumar*, entre outros. O autor ainda utilizou a oralidade característica do interior para construir a linguagem de suas histórias.

com a história de *Narizinho Arrebitado,* além de outros livros que Lobato escreveu, se abria, no Brasil, uma nova época para a literatura destinada ao público mirim.

As narrativas lobatianas se estendem por muitos títulos, sempre mencionando outros livros, uma história fazendo referência à outra, assinalando com isso o caráter circular de sua obra, cuja leitura pode recomeçar infinitamente de qualquer ponto. Marisa Lajolo destaca a dedicação que Monteiro Lobato teve ao gênero infantil: "A história de Dona Benta, aquela velha de mais de sessenta anos, óculos de ouro no nariz, que mora na companhia das mais encantadoras das netas, mergulha na eternidade. Junto com ela tia Nastácia, Emília, Pedrinho e Visconde" (LAJOLO, 2000, p. 59). É, pois, com a figura de Dona Benta, avó de Lúcia e Pedrinho, que o escritor inicia as aventuras de *Narizinho Arrebitado:*

> Naquela casinha branca – lá muito longe, mora uma velha de mais de sessenta anos. Coitada! Bem no fim da vida que está, trêmula e catacega, sem um só dente na boca – jururu... Todo mundo tem dó dela:
> – Que tristeza viver sozinha no meio de tanto mato...
> Pois estão enganados. A velha vive feliz e bem contente da vida, graças a uma netinha órfã de pai e mãe, que lá mora des'que nasceu. Menina morena de olhos pretos como duas jabuticabas – e reinadeira até ali!... Chama-se Lúcia. Mas ninguém a trata assim. Tem apelido. Iaiá? Nenê? Maricota? Nada disso. Seu apelido é 'Narizinho Arrebitado', não é preciso dizer por que.
> Além de Lúcia, existe na casa a tia Nastácia, uma excelente negra de estimação, e a mais Excelentíssima Senhora Dona Emília, uma boneca de pano, fabricada pela preta e muito feiosa, a pobre, com seus olhos de retrós e as sobrancelhas tão lá em cima que é vê uma bruxa (LOBATO, 1921, p. 7).

No fragmento transcrito, Lobato deixa evidente que estão enganados os que pensam que Dona Benta, apesar da idade, perdeu o vigor ou se desinteressou pela vida. Pelo contrário, ela está bem e animicamente forte. Com essa conformação original, também aparece a personagem Emília que, ao longo das obras literárias lobatianas, vai ganhando grande destaque.

Cativando o leitor infantil, Monteiro Lobato introduziu, por meio da escola, os muitos milhares de exemplares de *A menina do narizinho arrebitado*, pois conhecia a receptividade das crianças. Conforme Lajolo (2006), confiando em suas estratégias, o escritor mandou distribuir gratuitamente quinhentos livros para todos os grupos de escolas públicas de São Paulo, o que lhe possibilitou vender trinta mil exemplares ao governo estadual. Segundo Carmen Lucia de Azevedo (2000), o governador Washington Luís, ao visitar

escolas em companhia de Alarico Silveira, secretário de educação, se sensibilizou ao ver aquele livrinho tão surrado pelo uso e fez grande compra.

Conforme os estudos de Alaor Barbosa (2006) sobre Monteiro Lobato, *Reinações de Narizinho,* assim como o livro *Urupês*, foi uma antecipação do Modernismo. Desse modo, podemos entender que a obra lobatiana apresenta uma linguagem brasileira bastante emancipada, com construções e formas orais e coloquiais comuns ao povo da época.

Consideramos, porém, que a modernidade da obra lobatiana se faz perceber de diversas maneiras, pois ele incorporou em seu texto o progresso científico e técnico, o automóvel, o avião, o rádio, e também o cinema. Em *Memórias da Emília,* Lobato insere alguns desses elementos. Como na passagem em que o Visconde discorre sobre a história do anjinho Florzinha das Alturas: “A estória do anjinho começou a correr o mundo. Toda gente das redondezas veio vê-lo. Os jornais deram notícias. O rádio e o telégrafo transmitiram essas notícias para todos os países” (LOBATO, 1994, p. 16).

Lobato revolucionou o sistema de distribuição de livros no Brasil com sucesso, transformando um número pequeno de vendedores para mais de mil postos de vendas em todo o país. A grande mudança operada pelo escritor no campo da literatura infantil brasileira decorreu de sua postura inovadora, da sua relação de respeito com o público leitor. A partir de seu universo ficcional, conseguiu afirmar suas primeiras histórias e aventuras independentes, com personagens pertencendo, ao mesmo tempo, ao mundo real dos homens e ao mundo imaginário: Lúcia, a menina do nariz arrebitado, sua boneca falante, Emília, seu primo Pedrinho, sua avó D. Benta, a cozinheira Tia Nastácia, o leitão Marquês de Rabicó e o sabugo de milho Visconde de Sabugosa, entre outros personagens.

Analisando as correspondências de Lobato, percebemos que o escritor deixa evidente que ninguém sai da leitura de um livro como entrou. Dando prazer e ensinando, a leitura literária forma, informa, conscientiza, amadurece, transforma para melhor, abre olhos, ouvidos e mentes. Em outra de suas cartas, datada de 30 de janeiro de 1915, ao amigo Godofredo Rangel, Lobato discorre sobre o trabalho do escritor, recomendando que se dê ao leitor a oportunidade de encontrar seus caminhos no texto: “Fazer com que o leitor puxe o carro sem perceber. Sugerir. Arte é isso só” (LOBATO, 2010, p. 302).

Em 1945, seus livros passaram a ser editados pela Editora Brasiliense, na qual publicou suas obras completas. Reformulou inclusive diversos livros infantis, tratou de alguns temas considerados sérios pelos adultos, como por exemplo, a guerra, assuntos políticos e científicos, além da questão do petróleo que, na época, estava na ordem do dia. Tais problemas foram apresentados ao público infantil de maneira simples e clara. Desse modo, podemos afirmar que Lobato sempre teve em vista a formação de seu leitor.

Refletindo sobre a contribuição das narrativas lobatianas, José Nicolau Gregorim Filho (2009) destaca que, do século XIX até o surgimento da obra de Monteiro Lobato, os paradigmas vigentes eram o nacionalismo, o intelectualismo, o tradicionalismo cultural, todos com seus modelos de cultura a serem imitados, e o moralismo religioso: "com as exigências de retidão de caráter, honestidade, solidariedade e de pureza de corpo e alma em conformidade com os preceitos cristãos" (Id. ibid., p. 28). Assim, podemos afirmar que, a partir do aparecimento de Monteiro Lobato no cenário literário infantil, as crianças passaram a ter voz, especialmente pela fala de Emília. Por meio de questionamentos e da transgressão de normas de conduta, a boneca possibilita ao pequeno leitor certa perspectiva crítica do real.

Por isso podemos reconhecer que Lobato inovou as histórias infantis, a exemplo de narrativas como *A reforma da natureza*[2]*, A chave do tamanho*[3]*, Aritmética da Emília, Dom Quixote das crianças, Emília no país da gramática, Memórias da Emília,* entre outras. Esse empenho do autor esteve ligado ao seu objetivo de tornar o livro um objeto surpreendente, pois possuía grande interesse de transformar o Brasil em um país de leitores. Tal intenção fica evidente em *A reforma da natureza*[4]*,* por meio da fala da boneca Emília:

---

[2] A primeira edição do livro *A reforma da natureza* é de 1941. Essa obra literária está dividida em duas partes. A primeira conta as artimanhas de Emília e as reformas que ela operou no sítio, com sua amiga Rã, quando Dona Benta estava fora. A segunda parte trata do que aconteceu com o Visconde, que aproveitou o fato de Dona Benta e Tia Nastácia estarem em uma conferência (a fim de discutirem questões relacionadas à paz) para estudar fisiologia com os cientistas europeus.

[3] Nesse livro a personagem Dona Benta aparece indignada com os horrores provocados pela guerra, tendo até mesmo vontade de morrer. Havia muita tristeza no sítio, local onde reinava a mais perfeita felicidade. Para surpresa dos demais habitantes, a boneca Emília arma um plano, pretendendo acabar com a guerra.

> – Pois eu tenho uma idéia muito boa, disse Emília. Fazer o livro comestível. [...] Em vez de impressos em papel madeira, que só é comestível para caruncho, eu farei livros impressos de papel fabricados de trigo e muito bem temperado. A tinta será estudada pelos químicos – uma tinta que não faça mal para o estômago. O leitor vai lendo o livro e comendo as folhas; lê uma rasga e come. Quando chega ao fim da leitura está almoçando ou jantando. [...] dizem que o livro é o pão do espírito. Por que não ser também o pão do corpo? As vantagens seriam imensas. Poderiam ser vendidos nas padarias e confeitarias ou entregues de manhã pelas carrocinhas. Juntamente como pão e leite (LOBATO, 1994, p. 22).

Como se vê nessa passagem, o livro torna-se "comestível", ou seja, o livro é tão prazeroso que proporciona à leitura certo deleite. Outro aspecto que leva o leitor a fruir a leitura está diretamente ligado ao cenário que Lobato escolheu para as suas histórias: o Sítio do Picapau Amarelo. Nesse lugar de encantamento, seus pequenos aventureiros fazem viagens à Lua, à Grécia, brincam nos anéis de Saturno, convivem com personagens do mundo das maravilhas. Os livros de Lobato exerciam e ainda exercem[5] grande fascínio sobre o seu público leitor e essa receptividade de sua obra deixava o escritor-editor paulista entusiasmado:

> Dizem que o Brasil não lê! Uma ova! A questão é saber levar a edição até o nariz do leitor, aqui ou em Mato Grosso, no Rio Grande do Sul, no Acre, na Paraíba, onde quer que ele esteja, sequioso por leituras [...]. O livro cheirado é livro comprado e quem compra lê. Se o Brasil não lê é por que os velhos editores [...] limitavam-se inumar os volumes nas poeirantes prateleiras das suas livrarias [...]. O Brasil está louco por leituras. Só os editores é que não sabiam disso! (LOBATO, 1955, p. 194).

Monteiro Lobato constatou o que talvez muitos outros escritores ainda não tivessem percebido: "a criança é um ser inteligente e capaz de construir juízos críticos" (SILVA, 2008, p. 104). Se foi com essa visão do leitor infantil que introduziu suas inovações, enquanto intelectual Lobato se tornou

[5] A permanência do fascínio da obra lobatiana é atestada por alguns pesquisadores brasileiros, a exemplo da professora Maria Afonsina Ferreira Matos e do Grupo de Pesquisa e Extensão em Lobato (GPEL-UESB), que realizam constantemente atividades de pesquisa e extensão em escolas do ensino fundamental e médio na cidade de Jequié, Bahia, e municípios da microrregião. Desse modo, o grupo de pesquisa GPEL dispõe dos projetos como o Workshop Lobato, e do projeto: "Emília vai à escola", nos quais os membros do grupo debatem a literatura lobatiana com ensino fundamental. Os participantes do GPEL estão empenhados em pesquisas sobre a recepção do texto lobatiano entre leitores em formação na atualidade.

amplamente conhecido também como contista e publicista, cujas ações empreendedoras fizeram dele um cidadão urbano e cosmopolita.

Conforme Silva, a sua opção pelo mercado editorial infantil nasceu de um desencanto e de um acaso. Decepção com os adultos, “bichos sem graça”, e da curiosa história de um peixinho que morreu afogado, ouvida fortuitamente numa conversa de fim de tarde em sua editora. Essa anedota (que mais tarde Mário Quintana recontaria com o título de ‘Velha História’) constitui o germe de *A menina do narizinho arrebitado*, versão inicial de *Reinações de Narizinho*. Talvez o Reino das Águas Claras e o príncipe Escamado não existissem se Lobato não tivesse ouvido essa paradoxal narrativa do peixinho afogado.

O mundo literário de Lobato, segundo Alaor Barbosa (1996), constitui um conjunto de livros que fazem parte do legado deixado pelo autor ao leitor infantil. Alguns desses livros têm afinidades que permitem agrupá-los para efeito de análise. Na categoria em que predominam o lúdico e a fantasia encontram-se: *Reinações de Narizinho, Caçadas de Pedrinho, Viagem ao céu, O Picapau Amarelo, A reforma da natureza, A chave do tamanho* e *Memórias da Emília.* Também fazem parte deste mesmo grupo as histórias inspiradas no folclore brasileiro e na mitologia grega: *O saci, Histórias de tia Nastácia, O minotauro* e *Os doze trabalhos de Hércules*. Já na categoria dos livros mais didáticos do que ficcionais, entram: *Hans Staden, História do mundo para crianças, Emília no País da Gramática, Aritmética da Emília, Geografia de Dona Benta, Serões de Dona Benta, História das invenções, O poço do Visconde.* A unificação de todo esse legado escrito numa obra harmônica e coesa é assegurada pelo grupo de personagens criados por Lobato. Além disso, em todos os seus livros, informações e reflexões didáticas se entrelaçam, despertando no indivíduo o gosto pela leitura literária.

Segundo Nelly Novaes Coelho (2006), a obra lobatiana é o verdadeiro ponto de partida da literatura infantil brasileira. A autora garante que, hoje, contra o pano de fundo da época em que foram publicadas, essas narrativas revelam a confluência de forças aparentemente opostas, as da tradição e as da renovação. A maior novidade estaria nas novas relações entre crianças e adultos, baseadas na afeição mútua e na harmonia, portanto livres do tradicional condicionamento exemplar a ser assimilado pelos pequenos leitores. Muito embora não sejam

relações conflitantes, mas de equilíbrio, nelas estão presentes o questionamento ao mundo convencional de então, o estímulo ao espírito lúdico e o desafio ao racionalismo imperante, a partir do incentivo livre à imaginação e à fantasia, fundamentais para criatividade que precisava ser incentivada.

Segundo Eliane Debus (2004), a reflexão de Monteiro Lobato sobre a leitura assinala o seu diálogo permanente com apropriação do material lido: “Mais do que mera assimilação, a leitura é uma forma de conquista, em que o leitor sai enriquecido, mesmo que inconscientemente” (Id. ibid., p. 27). A partir da obra lobatiana, o público consegue viajar pelo mundo encantado do sonho e da fantasia, em que tudo é possível por meio do faz-de-conta. Seu poder criativo o tornou capaz de romper com naturalidade os limites entre o real e o imaginário, conseguindo assim transformar suas histórias em um universo mágico.

Como podemos perceber, Monteiro Lobato esteve preocupado em escrever livros nos quais as crianças pudessem “morar” e, além de tudo, dedicou boa parte de sua vida à produção de narrativas que encantam o pequeno leitor. Esses dados sobre o autor e seu contexto são importantes para enfatizarmos o caráter inovador da perspectiva de Lobato sobre a literatura infantil na sua época. Dentro de sua visão progressista, ele percebeu a importância da infância em sua dimensão formativa, mas avançou na perspectiva lúdica, na compreensão da força da imaginação infantil. Seus livros permitem ao leitor, no ato da leitura, penetrar em um fabuloso mundo imaginário.

1.2 Atos de leitura

A nossa proposta, neste subcapítulo, consiste em fornecer os pressupostos gerais que orientam a reflexão sobre os atos da leitura e a relação do real com o imaginário. Para tanto, apresentamos alguns pontos sobre a Estética da Recepção e a Teoria do Efeito Estético, de acordo com os estudos efetuados por Wolfgang Iser. Desse modo, evidenciamos a relação entre texto e leitor, observando que o texto ficcional se constrói a partir de estruturas que, por sua vez, dialogam com a cultura, a história, enfim, o mundo que o gera e que nele se reconstrói pela atuação do imaginário.

A Estética da Recepção se articula a partir da reconstrução histórica de juízos de leitores particulares. Jauss se inspirou em Gadamer, a fim de conceituar como se realizava o processo de interação das expectativas tradicionais do leitor frente ao texto. Em outra perspectiva, Wolfgang Iser, ao elaborar a teoria da Estética do Efeito, descreve a interação fenomenológica que se realiza entre texto e leitor.

Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser podem ser considerados como os fundadores da Estética da Recepção. No entanto, convém destacar a diferença entre os projetos teóricos dos estudiosos alemães, uma vez que há certa distância entre a Estética da Recepção, idealizada por Jauss, e a Teoria do Efeito da Estética, desenvolvida por Iser. A primeira surgiu em 1967, com a publicação da "Aula Inaugural" de Jauss, na Universität Konstanz: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft (A história da literatura como provocação à ciência da literatura).* Nesse mesmo período, teses bastante semelhantes eram afirmadas, de maneira mais consistente, no texto inaugural de Wolfgang Iser (1970), *Die Appelstruktur der Texte (A estrutura apelativa dos textos).*

A Estética da Recepção é uma vertente da teoria literária que vê o leitor como receptor capaz de reconstruir o significado de um texto ficcional, tendo como objetivo estudar a obra literária, levando-se em consideração a perspectiva do sujeito produtor, a do consumidor e a interação mútua, em uma metodologia que permite conhecer a literatura, mostrando o leitor como principal elo do processo literário. A reflexão feita por Iser possibilita compreender a relação intrínseca entre o texto literário e seu efeito, empiricamente concretizado pelo leitor, enquanto a formulação de Jauss se apresenta como uma reflexão crítica sobre a história da literatura, a partir da recepção. Luiz Costa Lima aponta algumas divergências entre os estudos de Jauss e Iser:

> Ao passo que Jauss está interessado na *recepção* da obra, na maneira como ela é (ou deveria ser) recebida, Iser concentra-se no efeito (*Wirkung)* que causa, o que vale dizer, na *ponte* que se estabelece entre um texto possuidor de tais propriedades – o texto literário, em sua ênfase nos vazios, dotado, pois, de um horizonte aberto – e o leitor (2008, p. 52).

O próprio Wolfgang Iser (1999) já havia revelado em seus estudos que esse movimento denominado de Estética da Recepção não é de modo algum

um empreendimento tão uniforme quanto possa parecer. Isso porque comporta uma distinção básica entre estudo da recepção propriamente dita e análise do chamado efeito ou o impacto que um texto pode provocar nos leitores. A necessidade de se analisar o "efeito estético" como relação dialética entre texto e leitor, e a relação que ocorre entre ambos, fez o teórico alemão refletir sobre os mecanismos textuais que estimulam a comunicação da obra literária com o leitor, sendo que, a partir dessa interação, a imaginação do receptor é acionada para dar vida ao que o texto apresenta. Assim, podemos entender que o texto literário é comunicativo desde sua estrutura e, consequentemente, dependerá dos seus leitores para a constituição de sentido.

Tentando estabelecer uma distinção entre recepção/efeito, podemos afirmar, com base nos estudos de Regina Zilberman (2009), que Jauss concebe a relação entre leitor e literatura a partir do caráter estético e histórico de uma obra literária. Assim, o valor estético, pode ser comprovado por meio da recepção de um texto no momento de sua publicação, bem como ao longo do tempo. Enquanto a Estética da Recepção está voltada para uma dimensão historicamente verificável dos processos de leitura, a Teoria do Efeito se preocupa em analisar o impacto que o texto pode provocar em seus possíveis leitores. A última é complementar à anterior e ambas as vertentes ajustadas correspondem à realização plena do *Read-Response-Criticism*[6]*.*

Contemporâneo de Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser escreveu *A estrutura apelativa do texto* (1970), publicação em que aborda reflexões considerando os vazios do texto e o leitor como peça fundamental no preenchimento desses vazios. A assimetria entre texto e leitor produz espaços vazios ou lacunas que precisam ser negociados durante o processo de leitura. A interação entre o fictício e o imaginário seria uma forma de negociar tais espaços. Para tanto, essa interação é prefigurada pelo que Iser denomina de "leitor implícito", conceito que

[6] Segundo Regina Zilberman (2009), o *Read-Response Criticism* pode ser considerado como uma reação ao *New Criticism,* dividindo com o desconstrutivismo o desejo de romper com a metodologia imanente de descrição do texto literário. Este é um dos pontos que caracterizam os críticos abrigados sob o teto do *Read-Response Criticism,* denominação vaga que congrega pós-estruturalistas, a exemplo de Jonathan Culler, e partidários da abordagem psicanalítica, como Norman Holland, pensadores menos ou mais arrojados, como, respectivamente Gerald Prince e Stanley Fish, norte-americanos na grande maioria, mas também europeus, como Wolfgang Iser, seguidamente associado ao grupo.

permite delinear os efeitos do ato da leitura, o qual realça a dimensão inerente aos textos. Sobre essa questão, João Cezar de Castro Rocha registra:

> A categoria do leitor implícito não se refere a um leitor individual, empírico ou ideal, do texto literário, mas às estratégias de comunicação desse texto, aos seus 'dispositivos de orientação', dispositivos esses que exercem certo controle ao solicitar ou privilegiar determinadas respostas. Noutras palavras, o 'leitor implícito' consiste numa instância textual (*textual agency*) que opera de três maneiras: confirmando padrões de comunicação habituais numa dada cultura, interferindo nesses padrões presumivelmente internalizados pelos leitores, ou rompendo com eles e desestruturando-os (ROCHA, 1999, p. 39).

Um dos principais pontos da teoria iseriana, o conceito de leitor implícito pode ser compreendido como uma estrutura textual que possibilita caminhos para a condução da leitura. Tal leitor só existe à proporção que o texto determina sua existência e as experiências acionadas no ato da leitura são transferências das estruturas imanentes ao texto. Nessa perspectiva, o leitor passa a ser visto como uma estrutura textual (leitor implícito) e como ato estruturado (a leitura real). Sobre essa questão, as palavras de Antoine Compagnon são pertinentes:

> Baseado no leitor implícito, o ato da leitura consiste em concretizar a visão esquemática do texto, isto é em linguagem comum, a imaginar os personagens e os acontecimentos, a preencher as lacunas das narrações e descrições, a construir uma coerência a partir de elementos dispersos e incompletos (2001, p. 152).

Interessa evidenciarmos que, por não possuir existência real, o leitor implícito emerge das estruturas textuais, à medida que essas exigem sua participação. Dessa maneira, uma obra literária, a partir da sua organização textual, antecede os efeitos previstos sobre o leitor; entretanto, os princípios de seleção que proporcionam a atualização do texto são peculiares ao indivíduo.

Segundo Iser, as perspectivas do texto visam a um ponto de referência, assumindo caráter instrutivo: "o ponto comum de referências, no entanto, não é dado enquanto tal e deve ser por isso imaginado. É por esse ponto que o papel do leitor, delineado na estrutura do texto, ganha seu caráter efetivo" (ISER, 1996, p. 75). Para Zilberman (2009), o conceito de leitor implícito foi uma conquista para a Estética da Recepção, uma vez que, como criação ficcional prefigurada pelo texto, depende das estruturas objetivas da obra literária. Esse tipo de leitor

é aquele capaz de resgatar o significado da obra de acordo com um horizonte de exigências e expectativas.

O processo de leitura, como interação dinâmica entre texto e leitor, é entendido por Iser (1999) como uma relação que se caracteriza pelo fato do leitor estar diretamente envolvido com uma obra literária e, ao mesmo tempo, ser transcendido por aquilo em que está se envolvendo. Os signos linguísticos do texto, suas estruturas, ganham finalidade em razão de sua capacidade para estimular atos e, segundo o teórico alemão, “Isso equivale a dizer que os atos estimulados pelo texto se furtam ao controle total por parte do texto. No entanto, é antes de tudo esse hiato que origina a criatividade da recepção” (Id. ibid., p. 10).

A leitura se torna um prazer no momento em que a produtividade do leitor entra em jogo, ou seja, quando os textos oferecerem a possibilidade dos leitores exercerem suas capacidades interpretativas. Esse processo possui uma estrutura intersubjetiva passível de descrição. Pensando assim, por um lado temos o texto apenas como uma partitura e, “por outro, são as capacidades dos leitores, individualmente diferenciados, que instrumentam a obra” (Id. ibid., p. 12).

Conforme Iser, nenhuma história pode ser contada na íntegra, uma vez que o próprio texto é pontuado por lacunas e hiatos que têm de ser negociados no ato da leitura: “o significado do texto resulta de uma retomada ou apropriação daquela experiência que o texto desencadeou e que o leitor assimila e controla segundo suas próprias disposições” (Id. ibid., p. 29).

Iser revela que é a partir dos atos de apreensão que o texto se traduz para a consciência do leitor, já que não pode ser apreendido em um só momento. O contrário ocorre na percepção de um objeto dado, que talvez não seja captado em sua totalidade, mas que se encontra a princípio como um todo diante da percepção, em fases consecutivas da leitura. Se, em relação a um objeto da percepção, sempre nos encontraremos diante dele, [...] a afeição entre texto e leitor se baseia num modo de apreensão diferente do processo perceptivo” (Id. ibid., p. 12). Em vez da relação sujeito-objeto, o leitor, enquanto ponto de perspectiva, se move por meio do campo de seu objeto: “A apreensão de objetos estéticos tecidos por textos ficcionais tem sua peculiaridade em sermos pontos de vista movendo-nos por dentro do que devemos apreender” (Id. ibid., p. 12).

Ainda de acordo com as ideias iserianas, podemos constatar que a estrutura e os atos de apreensão do texto por parte do leitor estabelecem aquilo que o teórico chama de situação comunicativa. No momento do ato da leitura, uma obra literária vai não apenas conduzindo o leitor para o que está sendo lido, mas ainda consegue despertar sua atenção para outras leituras já realizadas. Desse modo, no processo de percepção, são despertadas múltiplas facetas daquilo que os leitores possuem somente na retenção. Isso significa que o lembrado pelo leitor é projetado em um novo horizonte, que ainda não existia naquele momento no qual foi captado: “A lembrança estabelecerá novas relações, as quais, por sua vez, têm alguma influência sobre as expectativas dirigidas pelos correlatos na sequência das enunciações” (Id. ibid., p. 17).

A maneira como os textos ficcionais estão estruturados permite uma constante modificação de expectativas, num processo capaz de revelar a estrutura do ponto de vista em movimento, que “pode desenvolver uma rede de relações, a qual, nos momentos articulados da leitura, mantém potencialmente aberto e disponível todo o texto” (Id. ibid., p. 27). Inserido no texto, o leitor alterna seu ponto de vista entre a protensão (um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido) e a retenção (um horizonte que foi anteriormente estabelecido, mas que se esvazia continuamente). Ademais, no ato da leitura, interagem incessantemente expectativas modificadas e lembranças novamente transformadas.

De acordo com Iser, essa dialética de primeiro e segundo planos do ponto de vista em movimento permite uma grande variedade de relações entre as perspectivas do texto e essa interação compele os leitores a se decidirem por determinadas possibilidades de relacionamentos. Daí se origina certa *gestalt* dotada de sentido. Quando o leitor se situa no meio (*Mittendrin-Sein*) do texto, seu envolvimento se define como vértice de protensão e retenção, organizando as sequências das frases e abrindo horizontes interiores ao texto.

A partir das formulações de Iser, podemos afirmar que a relação texto e leitor revela o caráter mais ou menos interativo da obra literária. Essa situação pode ser observada pelo preenchimento dos lugares vazios que obrigam o leitor a dar vida própria à história narrada, vivendo com personagens e participando dos acontecimentos que as afetam. Assim, os vazios apresentam

a estrutura do texto literário como uma articulação com “furos”, que exige do leitor a capacidade de decodificação. Em *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético, Iser (1999) afirma que a estrutura do texto e a estrutura do ato constituem os dois polos da situação comunicativa no decorrer dos quais o texto se traduz para a consciência do leitor. Essa transferência, no entanto, só é bem sucedida quando o texto consegue ativar certas disposições da consciência, ou seja, a capacidade de apreensão e de processamento.

Na relação dialógica entre texto e leitor que os lugares vazios atuam como condições para a comunicação entre ambos. Iser relaciona essas “lacunas” ao conceito de negação, associada ao eixo paradigmático da leitura e elemento da composição básica da indeterminação do texto literário. Esse fenômeno ocorre quando o repertório do texto, apesar de íntimo ao do leitor, contraria as suas expectativas, evocando uma nova forma de sentido. Quando, no processo de leitura, o receptor se depara com perspectivas que negam suas concepções e referências, a sua capacidade de combinação dos segmentos do texto fica neutralizada em virtude da oposição entre polos. Resta-lhe, para a produção de sentido, formar novas representações, que não estão meramente em seu repertório nem no do texto – o leitor formula, assim, o não-dado, aumentando a sua participação. A importância da estética do vazio consiste em dificultar a percepção à proporção que provoca colisão entre as imagens formadas pelo leitor, ao mesmo tempo em que instiga a sua interação com o texto.

Iser explica que as lacunas e negações impõem uma estrutura peculiar ao que compreende como atividades constitutivas do processo de leitura, pois estas estimulam o leitor a suprir aquilo que falta. Lacunas são encontradas no repertório formado por todos aqueles elementos das realidades extratextuais que são trazidos para o texto, perdendo com isso as conexões que possuíam no campo referencial do qual foram importados.

Os lugares vazios e as negações produzem possibilidades para equilibrar a assimetria fundamental entre obra literária e leitor. Eles iniciam uma interação em cujo decurso o vazio vai sendo preenchido pelas representações do sujeito. Em consequência, a assimetria entre texto e leitor começa a ser suspensa e esse experimenta um mundo não-familiar sob condições não determinadas por seus hábitos. Assim, os lugares vazios e as negações provocam uma condensação

peculiar em textos ficcionais, pois a omissão e a suspensão indicam que, praticamente, todas as formulações do texto se referem a um horizonte não-formulado. Por isso, podemos afirmar que é próprio do texto literário se concentrar nos vazios, pois o leitor "é convidado forçosamente a se comportar como um estrangeiro que, a todo instante, se pergunta se a formação de sentido que está fazendo é adequada à leitura que está cumprindo" (LIMA, 2002, p. 51).

Os vazios do texto possuem, de acordo com Iser, uma função importante na construção de sentido da obra literária, pois podem definir mudança de perspectiva do ponto de vista, possibilitando a percepção do que é lido, uma vez que "quanto mais preso esteja o leitor a uma posição ideológica, tanto menos inclinando estará para aceitar a estrutura básica de compreensão do tema e horizonte, que regula a interação entre texto e leitor" (ISER, 1999, p. 129). O vazio do texto ficcional conduz a atividade do indivíduo que lê, propiciando sua participação na produção de significado ao texto. A partir dessas constatações, acreditamos que a relação entre texto e leitor se completa e, ainda que submeta o percurso de leitura àquilo que o texto sugere, cabe ao leitor a operacionalidade desse processo e, consequentemente, no transcorrer da leitura, o sujeito desvenda o mundo criado pelo autor.

Outro ponto importante dos estudos de Iser (1996) encontra-se em *O fictício e o imaginário:* perspectivas de uma antropologia literária, em que o teórico estabelece a relação entre ficção e realidade: "o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição desse real, então o seu componente fictício não tem um caráter de uma finalidade em si mesma, mas é enquanto fingido a preparação de um imaginário" (Id. ibid., p. 13). Compreendemos, desse modo, que a literatura pode ser caracterizada pela articulação organizada do fictício com o imaginário.

Em *Problemas da teoria da literatura atual* (1983), o teórico alemão assegura que "o imaginário não é de natureza semântica, pois face ao seu objeto, tem o caráter difuso, ao passo que o sentido se torna sentido por seu grau de precisão" (Id. ibid., p. 379). Por isso, o imaginário assume diversas configurações em um texto literário, todavia, sua presença é a condição para superar o existente e projetar o que ainda não existe. Também a ficção é uma configuração do imaginário, pois em geral, ela sempre se revela como tal, ou

seja, a ficção provém da transgressão de fronteiras entre o real e o imaginário. Assim, no texto ficcional, “o real e o imaginário se entrelaçam de tal modo que se estabelecem as condições para a imprescindibilidade constante de interpretação” (Id. ibid., p. 379).

De acordo com Iser, o fictício está numa relação trifásica com o real e o imaginário; assim, esse último adquire uma configuração própria, alcançando dessa forma um atributo de realidade. Sob tal perspectiva, o caráter difuso do imaginário se perde, e, por isso, o fingir não é idêntico ao imaginário. A sua objetivação a partir dos signos se constitui numa transgressão. O teórico alemão afirma que tanto “há no texto ficcional muita realidade” quanto texto histórico existe muita ficção: “que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental ou emocional” (ISER, 1996, p. 14).

Conforme Iser explica, a relação entre ficção e realidade se dá a partir do imaginário, por meio dos atos de fingir que transgridem os limites até mesmo do próprio imaginário. É pertinente realizarmos uma breve análise dessas instâncias, a fim de compreendermos como se configuram a seleção, a combinação e a autoindicação na narrativa literária *Memórias da Emília,* escrita por Monteiro Lobato.

Ao se impor ao leitor um mundo imaginário a partir de obras literárias, é imprescindível a inserção de elementos que, por sua vez, são introduzidos no texto pelo autor. Os estudos do teórico alemão acerca dos atos de fingir possibilitam a compreensão dos elementos que entram no jogo do real com o fictício e o imaginário, além de observar a organização das personagens e suas ações, contrapondo-as.

Para Iser, os atos de fingir são modos operatórios, objetos transicionais que articulam permanentemente o trânsito entre o imaginário e o real, entre o objetivamente percebido e o subjetivamente concebido. O primeiro ato, de seleção, é definido como uma “transgressão de limites na medida em que elementos do real acolhidos pelo texto se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados” (Id. ibid., p. 17). Ainda, “como ato de fingir, a seleção possibilita então apreender a ‘intencionalidade’ de um texto, pois faz com que determinados sistemas de sentido da vida real se convertam em campos de referência” (Id. ibid., p. 18). A

seleção encontra sua correspondência intratextual na combinação dos elementos textuais, os quais abrangem tanto a combinalidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os elementos responsáveis pela organização das personagens e suas ações.

O segundo ato de fingir, denominado de combinação, se responsabiliza por criar relacionamentos intratextuais, de modo que as ações dos personagens ficcionais importam enquanto possibilidades de ativação do imaginário. Dessa forma, Iser avança em suas discussões e define essa instância como uma transgressão de limites, na qual sua aliança se expressa com o imaginário.

No terceiro ato de fingir, o qual Iser denominou de autoindicação, ou *desnudamento de sua ficcionalidade,* a ficção passa por um processo que culmina no *como se* e assim infringe normas no mundo representado no texto a partir da combinação e da seleção. O *como se* assinala que o mundo representado deve ser visto como se fosse um mundo, sem que seja retratado como tal. Esse processo suscita reações nos receptores dos textos ficcionais, pois imaginar “o mundo do texto como se fosse um mundo provoca atitudes, com isso, se transgride o mundo representado no texto e o elemento de comparação visado recebe uma certa concreção” (Id. ibid., p. 28).

Para Iser, uma obra literária, mais do que qualquer texto, exige a participação do leitor, que ele se comova com a leitura, ao mesmo tempo em que o remeta a outras obras e histórias. Os livros escritos por Monteiro Lobato possibilitam essa participação. Desse modo, os leitores se identificam com as aventuras de Pedrinho, com a menina do narizinho arrebitado e com a boneca de pano, apesar de ela cometer mais despropósitos do qualquer outro habitante daquele reino encantado.

Enfim, cabe apontar que escolhemos a obra ficcional *Memórias da Emília*, como tema desta pesquisa, buscando entender as estratégias ficcionais de Monteiro Lobato a partir daquilo que Wolfgang Iser define por atos de leitura e atos de fingir. Sendo assim, tomamos por base os fundamentos da Teoria do Efeito Estético para observar a construção do universo literário criado pelo autor. Três são os conceitos que sustentam os capítulos da dissertação: seleção, combinação e autodesnudamento da ficcionalidade, os quais serão discutidos a seguir.

2. ATO DE SELEÇÃO

O passado é uma construção e uma reinterpretação constante...
Jacques Le Goff, *História e memória*

2.1 As memórias

Para Wolfgang Iser, como produto de um autor, cada texto literário é uma forma determinada de tematização do mundo. Pensando assim, podemos entender a estrutura da obra literária *Memórias da Emília*, observando o que o teórico define como ato de seleção. Ele define esse processo como uma escolha necessária a cada texto ficcional, seja ele de natureza sociocultural ou mesmo literária. Responsável por introduzir no texto elementos escolhidos pelo autor, o ato de seleção é uma transgressão de limites na medida em que tais subsídios acolhidos pelo texto se desvinculam da estrutura semântica ou sistemática de que foram tomados.

Segundo a teoria iseriana, os elementos contextuais que o texto acolhe não são em si mesmos fictícios, apenas a seleção é um ato de fingir pelo qual os sistemas, como campos de referência, são demarcados entre si, pois suas fronteiras são transgredidas: “Esta seleção é governada apenas por uma escolha feita pelo autor nos sistemas contextuais, através de seu ato de tematização do mundo” (ISER, 1983, p. 389). Assim, “ela se mostra como ‘figura de transição’ entre o real e o imaginário, como estatuto da realidade” (Id. ibid., p. 389). Isso nos faz pensar que o ato de seleção cria um espaço de jogo, pois faz incursões nos campos de referência extratextuais, transgredindo-os ao incorporar seus elementos ao texto.

A seleção permite que “determinados sistemas de sentido da vida real se convertam em campos de referência do texto e estes, por sua vez, se transmutem no contexto de interpretações recíprocas” (ISER, 1996, p. 18). Ao selecionar campos demarcados e trazidos à percepção, o que outrora residia inerte, identificado como própria realidade, é perspectivado, “a qualidade de tornar-se

perceptível, não é parte integrante dos sistemas correspondentes, pois só a intervenção resultante do ato de seleção provoca esta possibilidade" (Id. ibid., p. 17).

Um exemplo bem claro desse processo ocorre em *Memórias da Emília,* quando percebemos que, assim como em *A menina do narizinho arrebitado,* o sítio é o lugar da ambientação das aventuras vividas pelas personagens de Lobato. Conforme Marisa Lajolo (2007), o sítio não é apenas o cenário onde a ação pode acontecer, pois ele simula igualmente uma concepção a respeito do mundo e da sociedade, bem como uma tomada de posição a propósito de obras para crianças: "Nessa medida, está corporificado no sítio um projeto estético envolvendo a literatura infantil e uma aspiração política envolvendo o Brasil – e não apenas a reprodução da sociedade rural brasileira" (Id. ibid., p. 56).

De acordo com a estudiosa, a presença de um universo rural na narrativa brasileira não era novidade, pois o romance romântico havia fortalecido uma visão grandiosa da natureza brasileira. Nesse contexto, Lobato foi fiel a sua geração e dissidente em relação ao nacionalismo eufórico: "o sítio é idílico, o que se deve à soma de elementos característicos da arquitetura da obra e da visão de mundo lobatiana" (Id. ibid., p. 57). Assim, o sítio[7] significa o Brasil como Lobato gostaria que fosse: lugar de paz, tranquilidade, onde as crianças aprendem lendo, conversando e brincando; lugar onde há comida para todos e espaço para o desenvolvimento tecnológico. Desse modo, o sítio acaba se tornando um lugar desejado pelos leitores, pois tudo que há nele atrai e satisfaz o gosto infantil. Sobre essa questão, Lajolo afirma:

> Todos esses aspectos assinalam e, simultaneamente, justificam a porosidade do sítio que, por decorrência, absorve o que o mundo atual criou de mais interessante e digno de ser incorporado. Este é o sentido da modernidade nessa obra, que concilia o nacionalismo com um desejo de equiparação do sítio (leia-se: de Nação) com as grandes potências ocidentais (Id. ibid., p. 58).

É interessante evidenciarmos que o mundo rural predomina nas histórias infantis na época em que Lobato começou a publicar as famosas aventuras do sítio.

[7] Conforme o crítico Alaor Barbosa (1996), Lobato soube incorporar em suas histórias a mitologia e as lendas mais características do folclore brasileiro. De fato, suas histórias refletem a realidade de um Brasil que se construía a partir do mundo rural e das vilas e cidades interioranas – com seus objetos, sua economia, seu modo de viver, sua mentalidade.

Contudo, como assinalam Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1986), aos poucos, torna-se visível o enfraquecimento desse cenário, já que apresentado no início da série com características aparentadas às das fazendas cafeeiras paulistas, perde aos poucos esse valor e assume, gradativamente, conotação metafórica. Assim, Lobato passa a representar o Brasil do modo como desejava que o país fosse: lugar de desenvolvimento econômico, progresso científico e de bem-estar.

Como observamos, ao lado da realidade representada no texto, o sítio reflete o contexto histórico e social de seu tempo e do ambiente rural em que se formou. É a partir dele, porém, que Lobato revela um universo mágico no qual tudo acontece. Os netos de Dona Benta, Emília e o Visconde, muitas vezes acompanhados de tia Nastácia, viajam até a lua, fazem passeio pela Grécia e até andam em um cometa pelos céus. Diante disso, podemos afirmar que Lobato criou um pequeno mundo completo em si mesmo. Nesse espaço, todos são livres e, por isso, vivem em plena felicidade. O sítio, muitas vezes, funciona como uma escola, em que os leitores aprendem Geografia, Matemática, Gramática e outros assuntos. Nesse sentido, são pertinentes as palavras de Laura Sandroni: “a obra de Lobato educa no sentido etimológico da palavra (*ex-ducere:* conduzir para fora). Sua mensagem está sempre aberta a discussões. Sua palavra propõe uma tomada de posição consciente ante todos os problemas que o afligiam” (SANDRONI, 1987, p.60).

Outro aspecto, o qual consideramos central, é a verificação que a estilização do gênero das memórias também pode ser compreendida como um processo de seleção. Tal noção fica evidente quando observamos, na obra literária em análise a atuação das personagens Emília e Visconde de Sabugosa, que afirmam ter produzido as *Memórias da Marquesa de Rabicó*. O próprio termo “memórias” sublinha o caráter estilizado de reprodução do gênero.

O conceito de estilização está vinculado ao que Bakhtin (1993) define como relações dialógicas que se realizam no espaço da enunciação. Para ele, toda a estilização verdadeira é a representação literária do estilo de outrem; porém, a linguagem assim trabalhada aparece com ressonâncias particulares, ou seja, alguns elementos são destacados, outros, deixados à margem. Sendo assim, são apresentadas duas consciências linguísticas individualizadas: a que representa (a consciência linguística do estilista) e a que é para ser representada

e estilizada, “à luz da qual o estilo estilizado é recriado e, tendo-a como pano de fundo, adquire importância e significação novas” (Id. ibid., p. 159).

Pelo conceito de estilização, podemos perceber como Monteiro Lobato se aproveitou do gênero das memórias para inovar a narrativa em estudo. O autor paulista utilizou o diálogo de duas personagens Emília e o Visconde a fim de simular o gênero das memórias. Desse modo, torna-se relevante abordarmos, primeiramente, o que alguns estudiosos entendem por memória.

Segundo Jacques Le Goff, em *História e memória* (2003), as profundas transformações sofridas pela memória aconteceram na Idade Média, a partir da difusão do cristianismo como religião dominante. Foi quando ocorreu um engrandecimento da memória litúrgica por meio do desenvolvimento da memória dos mortos, especialmente, dos santos. O historiador considera que somente a partir do Romantismo é que se encontra uma forma mais literária que dogmática sobre a memória e, para elucidar suas considerações, se utiliza da tradução do tratado de Vigo feita por Michelet, por meio do qual o tradutor encontra a união entre memória e imaginação, memória e poesia.

Le Goff (2003) considera a função da memória fundamental para reconstituir a evolução do conceito de história. E, mesmo estando mais atento a questões voltadas para as memórias coletivas do que às individuais, traça uma trajetória do desenvolvimento dessas desde a oralidade até o advento da escrita, evidenciando ainda que, Platão e Aristóteles, os maiores pensadores gregos, entendiam a memória como um componente da alma, a qual não se manifestava no nível da sua parte intelectual, mas, possivelmente, da sua parte sensível.

Para Le Goff (2003) a memória tem como propriedade básica conservar certas informações. Essas, por sua vez, estão ligadas a um conjunto de informações; devendo-se considerar seu papel no mundo social e cultural. Os dados, estão ligados a um conjunto de informações psíquicas, que permitem aos indivíduos atualizar impressões ou informações passadas. O historiador ainda ressalta que “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade,* individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje” (LE GOFF, 2003, p. 469). Nessa perspectiva, a memória, na qual cresce a história, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro.

Partindo dos estudos de Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva* (2006), podemos compreender que a memória está intrinsecamente imbricada com a natureza social do homem, como também as organizações e práticas dos grupos e, por sua vez, a linguagem. O estudioso registra que os critérios da memória, que incluem os atos de lembrar e escrever o passado, se concretizam pelo convívio social e determinam aquilo que é memorável e que certamente deverá ser recordado. É oportuno destacar, de acordo com as concepções de Halbwachs, que todas as "interferências coletivas" correspondentes à vida dos grupos se configuram a partir da lembrança. Essa funciona como fronteira e, ao mesmo tempo limite, ou seja, reside na interseção de muitas correntes do "pensamento coletivo". Halbwachs conclui que:

> Ainda não estamos habituados a falar da memória de um grupo nem por metáfora. Aparentemente, uma faculdade desse tipo só pode existir e permanecer na medida em que estiver ligada a um corpo ou a um cérebro individual. Admitamos, contudo, que as lembranças pudessem se organizar de duas maneiras: tanto se agrupando em torno de uma determinada pessoa, que as vê de seu ponto de vista, como se distribuindo dentro de uma sociedade grande ou pequena, do qual são imagens imparciais. Portanto, existiriam memórias individuais e, por assim dizer, memórias coletivas (Id. ibid., p. 71).

Ao tomar parte dos estudos sobre o assunto, Ecléa Bosi (1987) afirma que essa desempenha a alta função da lembrança, assegurando tal situação, não porque as sensações se enfraquecem, "mas porque o interesse se desloca, as reflexões seguem outra linha e se desdobram sobre a quintessência do vivido" (BOSI, 1987, p. 81). Isso significa que, a partir da memória, cresce a nitidez e o número de imagens de outrora e essa faculdade de relembrar exige um espírito desperto, ou seja, a capacidade de não confundir a vida atual com a que passou, de reconhecer as lembranças e opô-las às imagens de agora.

As ideias defendidas por Bosi revelam que a memória "é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento, [...] as mais vivas recordações" (Id. ibid., p. 39). Esse pensamento é enfatizado no seguinte trecho:

> Se existe uma memória voltada para a ação, feita de hábitos, e uma outra que simplesmente revive o passado, parece ser esta a dos velhos, já libertos das atividades profissionais e familiares. Se tais atividades nos pressionam, nos fecham o acesso para a evocação, inibindo as imagens de outro tempo, a recordação nos parecerá algo

> semelhante ao sonho, ao devaneio, tanto contrasta com nossa vida ativa. Esta repele a vida contemplativa (Id. ibid., p. 81).

Considerando que seu ponto de partida são as experiências vivenciadas pelo próprio memorialista, podemos afirmar que esse tipo de texto faz fronteira com os gêneros da autobiografia e do diário íntimo. Philippe Lejeune (2008), na tentativa de conceituar a autobiografia, afirma que se trata de uma "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular, a história de sua personalidade" (p. 14). De acordo com essa definição, podemos compreender o texto autobiográfico como sendo uma narrativa de retrospectiva em prosa que um indivíduo faz de sua própria vida.

Na definição estabelecida por Lejeune, entram em jogo alguns elementos que permitem identificar uma autobiografia, os quais se apresentam dispostos em quatro categorias: forma da linguagem (narrativa em prosa), assunto tratado (vida individual, história de uma personalidade) situação do autor (cujo nome remete a uma pessoa real); posição do narrador (identidade do narrador e do personagem principal, perspectiva retrospectiva da narrativa). De acordo com o autor, é uma autobiografia toda obra que preenche as condições indicadas posteriormente, sendo que seus gêneros vizinhos, tais como as memórias, a biografia, o romance pessoal, entre outros, se assemelham, no entanto não preenchem todos esses requisitos.

Ao definir a escrita de si, o pesquisador estabelece uma categoria para os textos do gênero, abraçando uma postura bem inovadora, já que, segundo ele, a autobiografia não pode ser definida considerando-se apenas os seus elementos intrínsecos, que seriam a narração em primeira pessoa e a coincidência entre narrador e personagem. A caracterização se dá, sobretudo, a partir de um pacto estabelecido entre autor e leitor, ou seja, compreendendo a modalidade autobiográfica tanto como modo de escritura, quanto de leitura e o mesmo vale para o gênero das memórias.

É interessante lembrar que a literatura centralizada no sujeito se denomina confessional e alude a textos de formas variadas: confissões, diários íntimos, relatos pessoais, autobiografia, memórias, todas com extensa tradição cultural. Essas modalidades literárias começaram a se definir enquanto gênero

no século XVI, fundando-se na noção de indivíduo. No século XX, tornaram-se produto de consumo corrente porque estabeleceram uma união especial com leitores, permitindo uma profunda identificação com tais textos. Nessa perspectiva, Lobato possibilita ao leitor de *Memórias da Emília* questionar e refletir até mesmo sobre a transgressão em relação ao gênero.

De acordo com Amaya de Almeida Prado (2008), atualmente é possível encontrar textos infanto-juvenis de memórias que acompanham de perto as transformações do gênero, como acontece em *Minhas Memórias de Lobato* (2003), de Laura Sandroni e *O Mário que não é o de Andrade* (2001), de Luciana Sandroni, textos que problematizam sua escrita, acenam para o seu desdobramento do gênero e revelam a indefinição das fronteiras entre ficção e história, a exemplo da literatura confessional consumida pelo adulto.

Monteiro Lobato, antes de abordar o gênero memorialístico em uma obra literária infantil, já havia refletido sobre a finalidade de narrativas denominadas como *memórias.* Em *Ideias de Jeca* (1919), no conto "Antônio Parreiras", registra:

> Os velhos povos europeus de cultura bem quilotada não desdenham deste depoimento pessoal, em regra póstumos, o que lhe 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).

A questão de utilizar "punho alheio" se configura na narrativa ficcional *Memórias da Emília,* uma vez que a protagonista da história solicita ao Visconde de Sabugosa que escreva as suas *memórias,* enquanto ela apenas assinaria como sendo de sua autoria. Lobato, enquanto editor, utilizou algumas estratégias para causar expectativas em seu público. Uma delas foi anunciar o lançamento de *Memórias da Emília* em seu livro *História das invenções:*

> – Com essa cabecinha sua você sai 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 'um sabugo ensinado', escandaliza-se. 'Oh, isso não! É impróprio'. E vem o 'fecha' e o livro vai se atrasando...
> – E que você diz nesse livro?

> – Digo o que me vem à cabeça. Vou dizendo o que quero, sem dar satisfação, a ninguém, por que não sou 'boneca ensinada...' (LOBATO, 1995, p. 44).

Emília sempre gostou de experimentar novas situações e uma das suas "invenções" seria, consequentemente, seu livro de *memórias.* Prova disso é que em *Reinações de narizinho,* o escritor paulista deixa transparecer que futuramente a boneca daria uma de autora: "A boneca estava pensando na vida, com ideia de virar escritora de histórias" (Id., 1994, p. 161). A inteligência dessa personagem é notada e ressaltada a partir da fala de Narizinho: "Já reparou vovó, como Emília está ficando inteligente? Não é mais aquela burrinha de dantes, não..." (Id. ibid., p. 158).

Nas aventuras que acontecem no sítio, Lobato dá especial destaque a Emília. Essa personagem surgiu como uma simples boneca de pano, feita pelas hábeis mãos de tia Nastácia, porém, no transcorrer das aventuras, ela passou por um processo de evolução e, de uma hora para outra começou a falar: "Fiquei falante com uma pílula que o célebre Doutor Caramujo me deu" (Id. ibid., p. 10). Entre as personagens lobatianas, a boneca é a única a quem o escritor conferiu um livro que seria supostamente de sua própria autoria, as *Memórias da Emília.*

Para justificarmos o caráter ficcional da personagem Emília, podemos recorrer às palavras de Iser (1996) quando afirma: "a realidade representada no texto não deve ser tomada como tal; ela é a referência de algo que, de fato, não é mesmo se este algo se torna representável por ela" (Id., ibid., p. 25). Emília, a protagonista de suas memórias, deixa reflexões para os leitores, fazendo com que esses percebam que ela é mais do que uma simples boneca de pano.

Considerando que, na narrativa ficcional *Memórias da Emília,* ocorre uma simulação do gênero das memórias, retomamos aos estudos de Iser, para afirmar que o real, o fictício e o imaginário se imbricam, de modo que essa relação triádica pode ser considerada como propriedade fundamental desse tipo de texto. Na obra lobatiana, essa relação se acentua ainda mais, pois se trata de um registro intitulado como memórias que foge ao que se espera desse gênero, ou seja, um relato real, sobre um personagem real. Esse jogo entre real e imaginário e essa ficcionalização do gênero memorialístico, encontrou abrigo em diversas obras de literatura. Muitos autores brasileiros fizeram uso do título

“memórias” em suas produções, mesmo se tratando de textos ficcionais. Citamos como exemplos, *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, *Minhas Memórias de Lobato* (1997), de Laura Sandroni, lista na qual cabem muitos outros títulos ilustrativos de que Lobato se inscreve numa vertente com tradição na literatura brasileira.

As memórias ficcionais supõem a elaboração de uma obra que, de uma forma ou de outra, simula a produção de um livro de memórias, em que a personagem relata os principais acontecimentos de sua vida, desde o princípio até o final, quando se encerram por algum motivo, as atividades do protagonista ou do narrador. É importante evidenciarmos, de acordo com Iser (1996), que ficções não só existem como textos ficcionais, pois elas desempenham um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento, quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões de mundo. Nesse caso, um texto ficcional se dá a conhecer como tal por meio de sinais do contrato vigente entre autor e leitor. Esse poderá encontrar muitos elementos identificáveis da realidade que, a partir da seleção, são retirados tanto do contexto sociocultural quanto da literatura prévia ao texto.

Segundo Massaud Moisés (2004), o termo ficção, significa “modelar, compor, imaginar, fingir” (p. 188), o que nos permite entender como Lobato propunha ao seu leitor essa capacidade de imaginar por meio do “fingir” acionado no texto ficcional. Percebe-se, assim, que a literatura infantil é uma modalidade de expressão que não conhece limites definidos, tornando-se bastante difícil estabelecer suas principais linhas de ação, já que pode englobar histórias fantásticas, misturar gente a animais antropomorfizados, simbolizar ou simplificar situações humanas existenciais e até mesclar todas essas possibilidades num único texto.

Na introdução da narrativa *Memórias da Emília,* quando questionada por Dona Benta sobre a possibilidade de só se escrever memórias depois da morte, a boneca afirma: “O escrevedor de memórias vai escrevendo, até sentir que o dia da morte vem vindo. Então para, deixa o finalzinho sem acabar. Morre sossegado” (LOBATO, 1994, p. 6). Como não pretendia morrer, salienta que:

> As últimas palavras têm de ser estas: 'Então morri...' com reticências. Mas é peta. Escrevo isso, pisco o olho e sumo atrás do armário para que Narizinho fique mesmo pensando que morri. Será a única mentira das minhas Memórias. Tudo mais é verdade da pura, da dura – ali na batata, como diz Pedrinho (Id. ibid., 1994, p. 6).

No fragmento, vemos a opinião da boneca sobre o conceito de verdade. Para Dona Benta, porém, trata-se de algo complexo: "Verdade pura! Nada mais difícil do que a verdade, Emília" (Id. ibid., p. 6). Como a boneca acha solução para quase todos os seus problemas, logo se contrapõe argumentando que tudo na vida não passa de mentira, inclusive as memórias:

> Quem escreve memórias arruma as coisas de jeito que o leitor fique fazendo uma alta ideia do escrevedor. Mas para isso ele não pode dizer a verdade, porque senão o leitor fica vendo que era um homem igual aos outros. Logo, tem de mentir com muita manha, para dar a ideia de que está falando a verdade da pura (Id. ibid., p. 6).

O Visconde de Sabugosa também apresenta a sua definição: "– Memórias! Pois então uma criatura que viveu tão pouco já tem coisas para contar num livro de memórias? Isso é para gente velha, já perto do fim da vida" (Id. ibid., p. 8). Emília no entanto, deixa evidente o sucesso que faria, além do que, se imaginava sendo estudada por muitos historiadores. A saída encontrada pela boneca teria como objetivo confundir os futuros historiadores, "gente muito mexeriqueira".

Como sempre agiu querendo transgredir algumas normas e regras, Emília pensava que as suas memórias poderiam ser um documento legado aos estudiosos que desejassem conhecer a sua curta e acidentada vida:

> – 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 duma saia velha de tia Nastácia. E nasci vazia. Só depois de nascida é que ela me encheu de pétalas duma cheirosa flor cor de ouro que dá nos campos e serve para estufar travesseiros (Id. ibid., 1994, 10).

Emília dá continuidade às memórias, deixando evidente a sua dificuldade com a escrita: "Isso de começar não é fácil. Muito mais simples é acabar. Pinga-se um ponto final e pronto; ou então escreve-se um latinzinho: FINIS. Mas isso

de começar é terrível" (Id. ibid., p. 10). Justifica a sua dificuldade sinalizando o quanto escrever sobre si mesmo pode ser complicado.

A boneca, entretanto, não se intimida diante de tais dificuldades, pois o que vale para ela é a imaginação. Por isso, não precisava escrever apenas fatos acontecidos no sítio, cabendo ao Visconde inventar também outras histórias, a partir de suas exigências para a confecção do livro, Emília acaba despertando a imaginação do leitor:

> - Esse papel não serve, Senhor Visconde. Quero papel cor do céu com todas as suas estrelinhas. Também a tinta nãos serve. Quero tinta cor do mar com todos os seus peixinhos. E quero pena de pato, com todos os seus patinhos.
> O Visconde ergueu os olhos para o teto resignado. Depois falou que tais exigências eram absurdas; que ali no sítio de Dona Benta não havia patos, nem o tal papel, nem a tal tinta (Id., ibid., p. 8).

Ao exigir ao Visconde um papel cor de céu e tinta cor do mar, Emília faz com que o leitor vivencie experiências no âmbito do imaginário, por meio das imagens sugeridas a partir da caracterização de materiais usados para a escrita, e de elementos como "estrelinhas", "peixinhos" e "patinhos" que, devido ao modo como são descritos, evidenciam como o mundo da literatura possibilita a subversão da realidade concreta. Segundo Iser (1996), essa atividade pode ser denominada como "imaginativa", pois o sujeito leitor pode tomar como real algo que é irreal.

Embora não sejam as memórias de um ser real, como já mencionamos anteriormente, Lobato pretendia que o leitor entendesse a obra literária como tal. A protagonista da história, assim como nos livros memorialísticos, começa narrando alguns fatos que lembram o seu nascimento:

> – Bem. Nasci, fui enchida de macela que todos entendem e fiquei no mundo feito uma boba, de olhos parados, como qualquer boneca. E feia. Dizem que fui feia que nem uma bruxa. Meus olhos tia Nastácia os fez de linha preta. Meus pés eram abertos para fora, como pés de caixeirinhos de venda (Id. ibid., p. 10).

Ainda que tenha sido feita de pano, com a finalidade de ser a boneca de Narizinho, Emília passa por diversas transformações ao longo da sua existência no sítio. Aprende a falar, a andar e passa a ter sentimentos. Além de tudo, é dotada de ideias filosóficas. Examinando alguns fragmentos da obra

literária em estudo, podemos perceber várias referências à Filosofia, abordada na narrativa de maneira simples a partir da fala da personagem:

> – Mas falo pelos cotovelos, como elas. Só pela boca. E falo bem. Sei dizer coisas engraçadas e até filosóficas. Inda há pouco Dona Benta declarou que eu tenho coisas de um verdadeiro filósofo. Sabe o que é filósofo Visconde?
> O Visconde sabia, mas fingiu não saber. A boneca explicou:
> – É um bichinho sujo, caspento, que diz coisas elevadas que os outros julgam que entendem e ficam de olho parado, pensando, pensando. Cada vez que digo, uma coisa filosófica, o olho de Dona Benta fica parado e ela pensa, pensa... (Id. ibid., p. 11).

Como vemos, Emília leva o leitor a pensar que ela possui ideias de um verdadeiro filósofo, por exemplo, no transcorrer de suas memórias conceitua vida e morte de acordo com seus princípios. Enfim, diz coisas que estimulam os demais habitantes do sítio e, consequentemente o leitor, a refletir. A passagem em que a boneca resolve que suas memórias comecem com sua filosofia é ilustrativa a esse respeito:

> A vida, Senhor Visconde, é um pisca-pisca. A gente nasce, isto é, começa a piscar. Quem para de piscar, chegou ao fim, morreu. Piscar é abrir e fechar os olhos – Viver é isso. É um dorme e acorda, até que dorme e não acorda mais. [...] A vida das gentes neste mundo, senhor sabugo, é Isso. Um rosário de piscadas. Cada pisco é um dia. Pisca e mama; pisca e anda; pisca e brinca; pisca e estuda; pisca e ama; pisca e geme os reumatismos; por fim pisca pela última vez e morre.
> – E depois que morre? – Perguntou o Visconde.
> – Depois que morre vira hipótese. É ou não é?
> O Visconde teve que concordar que era (Id. ibid., p. 11).

A partir do segundo capítulo da narrativa, intitulado “O Visconde começa a trabalhar para a Emília. Estória do anjinho da asa quebrada”, o sabugo se põe na função de escriba compulsório das memórias, enquanto Emília pretende apenas se divertir:

> – A estória do anjinho da asa quebrada serve? – indagou o Visconde.
> – Ótimo! Ninguém lá fora sabe o que aconteceu por aqui com o anjinho que cacei na Via Láctea. Conte isso e mais outras coisas. O que quiser. Vá contando, contando (Id. ibid., p. 12).

A boneca não se importa se as coisas que serão contadas em seu livro realmente aconteceram, mostra-se, muitas vezes, indiferente ao que o

Visconde escreve, já que, no final, é ela quem ganhará fama. Como fica sem opção e não pretende ir contra as ideias da boneca, Sabugosa se põe a trabalhar. A partir desse episódio, o sabugo cientista não narra mais o que ela dita, ao contrário, passa a relembrar os fatos e histórias vividas por ele e os demais habitantes do sítio. Assim começa por narrar a história do anjinho da asa quebrada, que Emília trouxe da Via Láctea, descrevendo o estado de êxtase provocado pela presença daquele ser celeste:

> E havia razão para isso, porque jamais descera ao mundo uma criatura tão mimosa. É até difícil dar ideia da galanteza daquela florzinha das alturas. Muito louro, cabelos cacheados, olhos azuis, asas mais brancas que as do cisne. Como era lindo! Infelizmente uma das asas se partira no ossinho do encontro, o que impedia de voar. Infelizmente para ele; para nós foi felizmente. Se não fosse o quebramento da asa, Emília não o pegaria e nós não teríamos o gosto de conhecer em pessoa aquele mimo dos céus. Uma criatura dos céus não pode saber nada das coisas da terra, de modo que o anjinho se mostrou duma ignorância absoluta de tudo quanto aqui por baixo a gente sabe até de cor. Teve que ir aprendendo com Emília, a professora (Id. ibid., p. 12).

Nesse fragmento, o narrador consegue despertar a atenção do leitor para as características do anjinho. Contudo, Monteiro Lobato não inovou na caracterização dessa personagem, ou seja, o anjo da obra literária se assemelha àqueles anjos descritos pela tradição religiosa cristã, sendo dado a ele até mesmo um par de asas brancas. Como Flor das Alturas não sabia de nada sobre as coisas terrenas, passa a aprender alguns conceitos a partir das concepções de Emília.

Mais adiante, a boneca desorganiza a realidade e a reorganiza a sua maneira, um bom exemplo disso é o diálogo que estabelece com o anjinho da asa quebrada. Ele se mostra impressionado com algumas coisas da terra, ela se dispõe a dar algumas explicações, no entanto, tudo a seu modo:

> – Árvore – dizia – é uma pessoa que não fala; que vive sempre de pé no mesmo ponto; que em vez de braços tem galhos; que em vez de unhas tem folhas; que em vez de andar falando da vida alheia e se implicando com a gente (como os tais astrônomos), dão flores e frutas. Umas dão pitangas vermelhas, outras dão laranjas doces e azedas – é destas que tia Nastácia faz doces; outras como aquelas enormes ali (as lições eram sempre no pomar) dão umas bolinhas pretas chamadas jabuticabas. Vamos, repita: já-bu-ti-ca-ba (Id. ibid., p. 12).

Como podemos perceber, ao trazer o anjinho para a terra, Emília se encarrega de lhe ensinar várias coisas, assumindo assim o papel de professora. Marcadamente paradoxal, a boneca revela o seu impulso criativo e revolucionário, como no fragmento a seguir, no qual podemos observar a longa discussão que faz para conceituar a língua:

> – Oh disse ela – você não imagina como é interessante a língua que falamos aqui! As palavras de nossa língua servem para indicar várias coisas diferentes, de modo que saem os maiores embrulhos. O tal cabo por exemplo. Ora é isto, ora é aquilo. Há cabos de faca, de bule, de panela, como eu já disse, que são pontas por onde a gente pegar nesses objetos. Há cabos de geografia, que são terras que se projetam mar adentro. Há os cabos do exército, que são soldados. Há 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 um tal 'dar cabo' que é destruir qualquer coisa (Id. ibid., p. 13).

Como podemos perceber, ao questionar os usos da língua, a boneca reflete sobre os potenciais "embrulhos" de compreensão, o que afinal reafirma as dificuldades do processo de escrita. Essa reflexão, porém, é realizada a partir de registros do Visconde – e é esse jogo que marca uma das tensões do texto: a "disputa" de autoria. De certo modo, os diálogos estabelecidos entre essas personagens, talvez tenha sido uma forma indireta que Lobato encontrou para demonstrar como se dá a relação entre os fracos e os fortes na sociedade, ou seja, a relação entre dominados e dominadores. Emília quer ser dona de tudo, é pretensiosa, questionadora e quer fazer valer a sua voz e os seus ideais:

> Emília, no maior assanhamento, correu em busca do Visconde de Sabugosa. Como não gostasse de escrever com sua mãozinha, queria escrever com a mão do Visconde.
> – Visconde – disse ela – venha ser meu secretário. Veja papel pena e tinta. Vou começar as minhas Memórias (Id. ibid., p. 8).

Quando precisa fazer qualquer coisa, a boneca inferniza a vida do Visconde, situação que se repete por várias vezes ao longo da narrativa. Observando enunciados em que os verbos estão no imperativo, como em "venha", "veja", notamos a autoridade que ela exerce sobre o sabugo e o modo como se impõe diante dele. O relacionamento dessas personagens é marcado pelo conflito, uma vez que a protagonista das memórias quer ditar as regras da escrita, mas, ao

mesmo tempo, existe por meio das discussões entre Emília e Visconde certa ludicidade, que conduz o leitor a penetrar naquilo que está sendo lido.

É nesse jogo do diálogo entre a boneca e o sabugo para tecer as famosas memórias da Marquesa de Rabicó que os leitores desfrutam da imensa criatividade desses seres ficcionais. Emília, protagonista das aventuras, não é uma pessoa, mas age *como se fosse*, o que faz o receptor do texto de Lobato sentir cada vez mais prazer com a leitura. É claro que isso acontece também por outros motivos, como a inserção de protagonistas dos contos tradicionais em total harmonia com as aventuras vividas pelos netos de Dona Benta. O sítio acolhe antropofagicamente personagens das tradições mais diversas, como heróis gregos, o Pequeno Polegar, Popeye e D. Quixote. Monteiro Lobato produz, em suas narrativas, formidáveis efeitos de sentido ao fazer com que Emília, Pedrinho, Visconde, Narizinho apareçam ao lado de tais personagens. Assim sendo, veremos no próximo subcapítulo como se constitui a intertextualidade na obra literária em análise.

2.2 Intertextualidade

Nas *Memórias da Emília*, o imaginário do leitor é ativado a partir do cenário, das aventuras e situações vivenciadas pelas personagens do sítio. Podemos afirmar que, por meio de uma intervenção seletiva, Monteiro Lobato se apropriou de outros discursos para dar a seu texto um caráter inovador. A esse fenômeno, Iser denominou como seleção. Como ato de fingir, a seleção também possibilita o exercício contínuo da intertextualidade, uma vez que a conglomeração de textos amplia a complexidade do espaço de jogo, pois as alusões e citações revestem novas dimensões na sua relação tanto com os seus contextos antigos, quanto com os novos. Assim, “como ambos os contextos se atualizam, surge uma coexistência de discursos diferentes, que desenvolvem seus contextos como um jogo de mútuo aparecimento e desaparecimento” (ISER, 1996, p. 264).

Da seleção, também resulta uma instabilidade semântica que se avoluma, sendo que os discursos reunidos constituem contextos uns para os outros, de forma a se inserirem em uma relação de tema e horizonte e movem-

se incessantemente entre si. Dessa forma, “quanto mais um texto acumula outros textos entre si, tanto mais intensamente se expressa a duplicação produzida pelo ato de seleção” (Id., ibid., p. 264). E ainda, “essa se manifesta como espaço de jogo que congrega todos os discursos, tornando-se assim a matriz para uma multiplicidade, em princípio imprevisível, de relações do texto com os seus contextos” (Id. ibid., p. 264).

Monteiro Lobato adotou como prática recorrente as citações de uma obra em outras de sua autoria, assinalando com isso o caráter circular de sua produção: um conjunto de narrativas cuja leitura pode recomeçar infinitamente de qualquer ponto.

Na visão de Bakhtin (1986), um texto (enunciado) não existe e não pode ser avaliado ou compreendido isoladamente pois ele sempre está em diálogo com outros textos. Nessa perspectiva, o texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente nesse ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior quanto o anterior, estabelecendo um diálogo. Com efeito, esse processo é o que ele denomina de dialogismo, entendido como princípio constitutivo da linguagem e condição de sentido do discurso. Em seus estudos, o autor registra que o discurso escrito é, de certa forma, parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala. Ou seja, ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais: “Qualquer enunciação, por mais significativa e completa que seja, constitui apenas uma fração de uma corrente de comunicação verbal ininterrupta” (Id. ibid., p. 122).

Ainda de acordo com Bakhtin (1986), podemos perceber que a relação de diálogo se estabelece por um cruzamento de vozes, ou de discursos variados, que constitui o universo textual e discursivo. Um discurso pode se valer de vários outros, a fim de possibilitar novo sentido a uma obra: “A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo” (Id., ibid., p. 88). O discurso enunciado por alguém se encontra com o de outrem, não podendo deixar de participar com ele de uma interação viva e tensa. Por maior que seja a precisão com que é transmitido, o discurso de outrem incluído no contexto sempre está submetido a notáveis transformações de significado.

As circunstâncias extradiscursivas que avolumam a palavra de outrem originam um fundo dialógico cuja influência pode ser muito grande: “Recorrendo a procedimentos de enquadramento apropriados, pode-se conseguir transformações notáveis de um enunciado alheio, citado de maneira exata” (Id. ibid., p. 141).

Embora Bakhtin não tenha feito uso do termo intertextualidade para se referir aos diálogos entre textos, esse processo está intimamente vinculado ao conceito de dialogismo. Segundo José Luiz Fiorin (2006), Julia Kristeva é uma das estudiosas que reflete sobre o dialogismo bakhtiniano, definindo o texto como um mosaico de citações provindas da inscrição de textos anteriores. Segundo as investigações de Laurent Jenny (1979), a designação de intertextualidade é algo relativamente novo, porém de grande importância para a legibilidade dos textos literários. Fora desse acontecimento, uma obra literária seria simplesmente incompreensível tal como uma palavra de uma língua desconhecida: “De fato, só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante” (JENNY, 1979, p. 5). Ainda de acordo com Jenny a transformação ou transgressão da obra literária ante os modelos arquetípicos define a literatura. Dessa forma, por intertextualidade, entende-se não a mistura de influências, mas a transformação e a assimilação de vários textos alcançados por um texto centralizador, detentor do comando.

Sandra Nitrini (2000) afirma que, para Bakhtin, a palavra literária, isto é, a unidade mínima da estrutura literária, não se congela num ponto, num sentido fixo, ao contrário, constitui um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras: do escritor, do destinatário (ou personagem), do contexto cultural atual ou anterior. Já Leila Perrone Moisés (1993) entende a intertextualidade como sendo um trabalho constante de cada texto com relação a outros, ou seja, um imenso e incessante diálogo entre obras que constituem a literatura. Para a autora, cada obra literária surge como uma voz, ou um novo conjunto de vozes, que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas intenções.

Conforme Lajolo (2005), a intertextualidade reaproxima literatura e leitura já que a “literatura passa a poder ser definida como um tipo de discurso cuja leitura

supõe um leitor capacitado a recuperar de forma consciente as alusões, citações, paráfrases, paródias e demais formas de intertextualidades" (Id. ibid., p. 28).

Segundo os estudos de Graça Paulino (1995), toda leitura é necessariamente intertextual, considerando que, ao lermos, estabelecemos noções do texto do momento com outro já lido. Desse modo, os textos podem ser interpretados de diversas maneiras no processo de produção de sentido, o que depende do repertório de cada leitor em seu processo de leitura.

Já a pesquisadora Ingedore G. Villaça Koch (2008) aponta em seus estudos alguns tipos de intertextualidade: a intertextualidade *stricto sensu,* temática, estilística, explícita e implícita. Conforme a autora, a intertextualidade *stricto sensu* (que pode ser tratada apenas como intertextualidade) acontece quando, em um texto, está inserido outro (intertexto) produzido anteriormente, com o qual estabelece algum tipo de relação.

Ainda de acordo com Koch, a *intertextualidade temática* é encontrada, por exemplo, entre textos científicos pertencentes a uma mesma área do saber, ou a uma mesma corrente de pensamento que partilham temas e servem de conceitos e terminologias próprios, já definidos no interior dessa área ou corrente teórica: "entre matérias de jornais e da mídia em geral, em um mesmo dia, ou durante um certo período em que dado assunto é considerado focal" (Id. ibid., p. 18). Pode também ocorrer entre textos literários de uma mesma escola ou de um mesmo gênero. A autora apresenta ainda a *intertextualidade estilística,* processo que ocorre, por exemplo, quando o produtor do texto, com objetivos diversos, repete, imita, parodia certos estilos ou variedades linguísticas: "São comuns os textos que reproduzem a linguagem bíblica, um jargão profissional, um dialeto, o estilo de determinado gênero, autor ou segmento da sociedade" (Id. ibid., 19).

Segundo Koch, a intertextualidade será explícita quando, no próprio texto, é feita a menção à fonte do intertexto, isto é, quando outro texto ou fragmento é citado, é atribuído a outro enunciador: "É o caso das citações, referências, menções, resumos, resenhas e traduções" (Id., ibid., p. 29). Já a intertextualidade implícita, é a que está inserida no próprio texto, como intertexto alheio, sem qualquer menção explícita da fonte.

João Cesar de Castro Rocha (1999) cita Iser para definir que a intertextualidade, enquanto reunião de fragmentos deslocados de textos

anteriores para o novo texto, esclarece a natureza da literatura como reescrita contínua, excedendo o que já se havia feito e, ao mesmo tempo, formando um centro dinamicamente integrado.

Considerando o que os estudiosos afirmam sobre intertextualidade, podemos verificar como esse processo se configura em *Memórias da Emília.* Partimos da relação intertextual que as personagens estabelecem entre si e entre as de outras narrativas, estabelecendo e proporcionando aos seus leitores um diálogo com outros autores e outras formas de ver o mundo.

Em *Memórias da Emília* é a partir do "jogo" entre a boneca e o sabugo para a escrita das memórias que percebemos a intensidade do seu diálogo com outras obras literárias. Isso ocorre porque o próprio gênero das memórias faz com que Emília e Visconde revelem tudo o que já aconteceu em outros livros. No primeiro momento, fazem referência a *Reinações de Narizinho* (1931), narrativa que descreve como tudo começou no sítio. A fala do Visconde leva o leitor a retomar às histórias que sucederam tanto em *Reinações de Narizinho,* quanto em a *Viagem ao céu*:

> 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 as minhas no país dos astros. Não recordarei, portanto, nada disso. Só direi que houve lá por cima tais estripulias 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!' (LOBATO, 1994, p. 12).

O fragmento pode ser considerado, de acordo com os estudos de Koch (2008), como um tipo de intertextualidade explícita, uma vez que o Visconde faz menção a outros livros de Monteiro Lobato. Esse mesmo trecho revela uma estratégia do autor para ligar diversos livros entre si, despertando a curiosidade do leitor que, possivelmente, pode se interessar em lê-los. Em *Memórias da Emília,* também encontramos notas de rodapé com a indicação da narrativa que corresponde à referência feita no corpo do texto.

É interessante perceber que o Visconde de Sabugosa incentivou sua companheira de aventuras a começar as suas memórias, como é realmente em todos os livros, contando quem estava escrevendo, data e local de nascimento.

O sabugo, sempre insaciável por demonstrar conhecimento, sugere um possível modelo a ser adotado: "*As Aventuras de Robinson Crusoé,* por exemplo, começam assim: 'Nasci no ano de 1632, na cidade de Iorque, filho de gente de gente arranjada, etc.'" (LOBATO, 1994, p. 10).

Ao acatar a opinião do Visconde, a boneca acaba fazendo uso da paródia, já que utiliza o discurso que é geralmente empregado pelos autores de memórias. No trecho destacado acima, temos o que Koch (2008) denominou de intertextualidade estilística, contudo são as personagens que imitam o estilo de outrem, nesse caso, o romance escrito pelo inglês Daniel Defoe. Emília muda o sentido do texto original a partir da sua imaginação, como também oculta informações que seriam imprescindíveis. Ao mencionar a sua origem, acaba ocultando muitas informações, as quais seriam necessárias em um livro de memórias, indicando apenas ser: "filha de gente desarranjada..." (LOBATO, 1994, p. 10).

Além de simular o gênero memorialístico em *Memórias da Emília*, Monteiro Lobato se apropria de elementos de outras narrativas, inserindo-os em suas obras. Retoma em seus textos, por exemplo, o mundo das fábulas, da mitologia grega, do folclore, da literatura universal:

> Está bem. Falta agora aquele caso do Peninha – disse ela. – Bem sabe que depois do passeio ao País das Fábulas ficamos aqui numa dúvida a respeito do Peninha. Uns queriam que ele fosse o Peninha mesmo; outros achavam que era o próprio Peter Pan. Os dois meninos eram igualmente invisíveis, quando queriam ser invisíveis, e ambos cantavam coricocó. O meio de sair da dúvida, na minha opinião, seria fazer uma consulta a Peter Pan (Id., ibid., p. 46).

Em *Memórias da Emília,* a presença de citações de outros textos pode ser facilmente identificada pelo leitor. Ao analisarmos o diálogo de Dona Benta com Emília sobre verdade e mentira, percebemos que a primeira personagem traz para sua fala nomes de personalidades que fazem parte até mesmo de textos religiosos:

> – Acho graça nisso de você falar em verdade e mentira como se realmente soubesse o que é uma coisa e outra. Até Jesus Cristo não teve ânimo de dizer a verdade. Quando Pôncio Pilatos lhe perguntou: 'Que é verdade?' ele que era Cristo, achou melhor calar-se. Não deu resposta (Id. ibid., p. 7).

Outro ponto da narrativa das *Memórias da Emília* que revela o caráter intertextual da obra pode ser comprovado no fragmento em que o Visconde relata a história de Florzinha das Alturas. Capturado pela boneca quando alguns dos habitantes do sítio realizaram uma viagem ao céu, o anjo atendendo ao pedido de Alice, relata como a encontrou:

> – Pois há corpos estranhos nas nuvens?
> – Não há – disse o anjinho – mas nesse dia houve. Dentro da nuvem estava um corpo estranho que eu só enxerguei no momento do choque. Tinha pernas, braços e cartola [...]
> – Depois perdi os sentidos. Não vi mais nada. Quando meus olhos se abriram, encontrei-me na imensa planície da Via Láctea, no colo de uma criaturinha estranha. Era aqui a Emília (Id. ibid., p. 26).

Ao explicar como o anjo foi trazido para o sítio de Dona Benta, Lobato estimula o receptor do texto a conhecer melhor essa história a partir da leitura do livro *Viagem ao céu.* A intertextualidade que existe na obra em análise, ou seja, a sobreposição de vários textos legitima ainda as estratégias criadas pelo escritor para alcançar o público leitor.

Levando em consideração as reflexões feitas até o momento, podemos afirmar que, na obra lobatiana, há o exercício contínuo da intertextualidade, pois é possível perceber um diálogo permanente com personagens da literatura de épocas e países diferentes, de tradições narrativas diversas, como a literária e a bíblica, e de meios variados. Nesse último caso, ao inserir personagens como Popeye e a representação da atriz Shirley Temple, Monteiro Lobato faz alusões a duas outras novidades de então: a história em quadrinhos e a animação cinematográfica.

Outras estratégias textuais são acionadas enquanto o Visconde recorda a história do Anjinho Florzinha das Alturas no período em que este ser celeste esteve no sítio. O sabugo relata que as crianças do mundo inteiro almejaram conhecer o anjinho, porém, foram os ingleses os primeiros a visitá-lo. No navio do Almirante Brown as seguintes personalidades: o Peter Pane Capitão Gancho, de James Barrie, e também Alice no País das maravilhas e no País do Espelho, de Lewis Carrol. Essas personagens e suas ações são combinadas e esquematizadas no texto, de forma a revelar o caráter intertextual da obra de Lobato.

Nesse sentido, podemos afirmar que a intertextualidade funciona na narrativa no sentido de provocar no leitor diversas expectativas sobre o que está sendo lido. No capítulo *"Onde aparece um famoso marinheiro",* as personagens do sítio interagem com as personagens da literatura estrangeira como Peter Pan e Capitão Gancho:

> – 'Parem! Nem mais uma palavra! Quem vai agir agora sou eu'.
> –'Peter Pan!... – Exclamou Pedrinho, reconhecendo o famoso menino que jamais quis crescer'.
> – Sim, sou Peter Pan, e já sei tudo. Esse anjo é falso – é o tal Visconde disfarçado de anjo. O anjinho verdadeiro está escondido em qualquer parte'. (Id. ibid., p. 23)

A inserção de Peter Pan permite identificar a intertextualidade de Lobato com a obra de James Barrie, como também com a sua própria, o livro *Peter Pan*[8]. A personagem aparece no sítio, juntamente com as crianças inglesas, e acaba fazendo parte das aventuras vivenciadas pelos netos de Dona Benta. O temido Capitão Gancho, assim como Peter Pan, também toma parte na narrativa:

> – Há que descobrir uma coisa muito séria: o Capitão Gancho está entre os marinheiros que vieram trazer o almoço. Reconheci-o perfeitamente.
> Peter Pan empalideceu.
> – Não pode ser, Pedrinho! Naquela batalha no navio dos corsários bati-me a espada com esse monstro, e o fui apertando de golpes e mais golpes, e ele recuando até que, *Tchibum!* Caiu n'água, bem dentro da goela do crocodilo. Foi assim que o capitão Gancho morreu (Id. ibid., p. 31).

Ademais, Lobato reforça a dimensão intertextual da narrativa *Memórias da Emília*, ao introduzir a personagem Alice, de Lewis Carrol, que protagoniza episódios ao lado de Pedrinho, Narizinho, Visconde e, especialmente da boneca. A menina é dotada de curiosidade, por isso faz diversas perguntas sobre o anjinho celeste, como se percebe no trecho a seguir:

> Enquanto os dois discutiam, Emília se atracava com Alice do País das Maravilhas, que também viera no bando. Alice estava torcendo o nariz a tudo e achando que aquele sítio não parecia digno de um anjinho. – 'Uma casa velha, estas árvores tortas por aqui, aquele leitão lá longe nos espiando – então isto lá é moradia digna dum anjinho caído do céu? Os anjos querem nuvens redondas. Se o levássemos para Londres, haveríamos de dar-lhe um palácio de

[8] O enredo do livro ***Peter Pan***, de Monteiro Lobato, se desenvolve a partir das aventuras narrada pela personagem Dona Benta, sobre o menino da Terra do Nunca.

> cristal cheio de nuvens de ouro – ouro fofo bem macio'. – 'A senhora está muito enganada – rebateu Emília. – O anjinho anda muito satisfeito por aqui. Tem se regalado de brincar. Outro dia me disse que estava enjoado de nuvens redondas e não trocava todas as nuvens do céu por este pomar' (Id. ibid., p 24).

Das discussões da boneca com Alice, o que se destaca, considerando-se a estratégia do jogo intertextual, é a afirmação nacionalista de Lobato, deixando claro que o sítio "Brasil ideal", não se ajusta à expressão "para inglês ver". A autenticidade até mesmo de certa rusticidade é afirmada no confronto das personagens. A presença de Alice, em *Memórias da Emília,* revela também a expansão intertextual do universo lobatiano: no fragmento em que essa personagem é apresentada por Emília a tia Nastácia, a governanta que se assombra pelo fato da garota saber falar português. A boneca associa isso à tradução do livro para língua portuguesa, em alusão direta a uma das atividades exercidas por Monteiro Lobato:

> E vendo a cara de boba de Alice:
> –'Não pense mais nisto, minha cara. È ponto liquidado. Vamos à cozinha ver o que há de bom. Tia Nastácia já deve ter uns bolinhos prontos – e, agarrando-a pela mão, levou-a à cozinha'.
> Nastácia estava de fato fritando bolos. Emília fez a apresentação.
> – Esta aqui, tia Nastácia, é a famosa Alice do País das Maravilhas e também do País do Espelho, lembra-se?'
> – 'Muito boas tardes, Senhora Nastácia! – Murmurou Alice cumprimentando de cabeça'.
> –'Ué! – exclamou a preta. – A inglesinha então fala nossa língua?'
> –'Alice já foi traduzida em português' – explicou Emília (Id. ibid., p. 39).

Além desses exemplos de intertextualidade mediante o diálogo que Lobato estabelece entre suas obras e livros de outros autores, também podemos encontrar termos ou expressões de línguas estrangeiras que, de certa forma, constituem um diálogo entre idiomas. No episódio em que as crianças inglesas passaram uma temporada no sítio, são apresentados algumas expressões da sua língua materna:

> – Meus meninos e meninas – disse o velho inglês, de pé no topo da escadinha da varanda. – A nossa festa chegou ao fim. Passamos neste sítio três dias inigualáveis, na companhia desta boa gente e do anjinho que acaba de desaparecer nas nuvens, saudoso das estrelas do céu. Vamos reembarcar para a Inglaterra. Quero agora que vocês desfilem diante de Dona Benta e lhe agradeçam com um bom *shake-hand* (aperto de mão) a maravilhosa hospedagem que você nos proporcionou. [...] Em seguida as crianças inglesas desfilaram diante

> de Dona Benta, que teve a pachorra de apertar a mão de todas uma por uma.
> – *Good Bye!* – iam elas dizendo a cada *shake-hand* (Id. ibid., p. 45).

Monteiro Lobato também coloca na narrativa a personagem D. Quixote, reforçando as relações com o herói espanhol ao introduzir expressões como “moinho” e “Mancha”. Lobato faz, assim, ligações tanto com o romance de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote de La Mancha,* quanto associações com outro livro seu, *Dom Quixote das crianças.* Além de criar essa ponte com a obra do escritor espanhol, o autor paulista no *Pica Pau Amarelo* (1939). Nessa narrativa, o famoso cavaleiro é aconselhado por Emília a escrever ele mesmo as suas memórias:

> 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 arranjadas. Faça o mesmo, Senhor Quixote – e se quer, eu o ensinarei como se escrevem memórias. Eu e o Visconde temos grande prática (Id. 1997, p. 18).

A intertextualidade, em *Memórias da Emília* revela o caráter dinâmico da narrativa lobatiana, estabelecido também, pelo jogo de vozes e visões inserido no texto. Tais elementos funcionam como estratégias de leitura e, por sua vez, despertam e estimulam a imaginação do leitor. Como se pode perceber, a intertextualidade amplia o espaço de jogo, uma vez que as alusões e citações revelam-se a partir da interação do texto lobatiano com outros textos e autores.

Além das seis personagens fixas que estão presentes em praticamente todas as narrativas infantis, Lobato inseriu em sua obra outras trazidas de tradições folclóricas diversas, de épocas e culturas diferentes, reunindo no sítio de Dona Benta o que a cultura ocidental produziu de mais expressivo, ao passo que procurou fazer a síntese desses seres com elementos ameríndios, africanos e, especialmente, ibéricos. Dessa forma, o autor paulista possibilitou uma intercomunicação entre mitos com raízes e troncos que se perdem no passado, mostrando a individualidade de nossa cultura dentro da generalidade da cultura mundial.

3. ATO DE COMBINAÇÃO

> Ele se aproximava do leitor na hora melhor para fazer amigos. Conquistava o seu público na melhor fase da vida. E podia ficar, para sempre na sua memória. Todo Matusalém Silva ou Silveira do futuro que um dia começasse a recordar a infância, no descer da encosta, se lembraria da ternura e de Monteiro Lobato e seus personagens.
>
> Orígenes Lessa

3.1 AS PERSONAGENS

A ficção lobatiana foi responsável por produzir personagens marcantes, em um universo de convívio entre animais falantes, bonecos, crianças e adultos, todos dotados de certo mistério e fantasia. Os seres ficcionais como Emília, Pedrinho, Narizinho, tia Nastácia e os demais habitantes do sítio possuem características que nos remetem a elementos da realidade. Esses elementos combinados no texto são responsáveis por seduzir e impressionar o leitor. Considerando a combinação como artifício decisivo para a articulação das personagens na narrativa, recorremos aos estudos de Wolfgang Iser[9] para tratar do assunto.

De acordo com o teórico alemão, como ato de fingir, a seleção encontra a sua correspondência intratextual na combinação dos elementos textuais, que compreendem tanto a combinalidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela disposição das personagens e suas ações. Nesse caso, pode-se afirmar que essas instâncias estão completamente ligadas, a estrutura evidenciada no ato de seleção requer o ato de combinação que, por sua vez, cria um espaço de jogo entre os segmentos textuais que interagem entre si: “A combinação é um ato de fingir por possuir a mesma caracterização básica, ser transgressão de limites” (ISER, 1983, p. 391).

[9] Devemos reconhecer em Jakobson o autor que, em *Linguística e Comunicação* (2010, p. 49), inicialmente formulou a ideia de que todo signo linguístico implica necessariamente dois modos de arranjo: combinação e seleção. Para o linguista, todo signo é composto de signos constituintes e/ou aparece em combinação com outros: “Isso significa que qualquer unidade linguística serve, ao mesmo tempo, de contexto para unidades mais simples e/ou encontra seu próprio contexto em uma unidade linguística mais complexa” (p. 49). Aqui, nos interessa a perspectiva desses arranjos no âmbito da representação, como o faz Iser.

Assim, podemos afirmar que a combinação é um elemento fundamental no que se refere à organização dos seres fictícios em uma obra literária e os faz parecer coesos, mais apreensíveis e atuantes, representando a própria realidade.

Para Iser, como ato de fingir, a combinação é responsável por criar relacionamentos intratextuais e, como produto do fingir, eles se revelam com a intencionalidade que aparece no processo de seleção: “Quando tais relacionamentos são convincentes, sem que possuam uma regularidade comandada por um código, é porque, através deles, os elementos agora interligados logram e transgridem os valores de antes” (ISER, 1983, p. 394). Esses relacionamentos podem assumir múltiplos modos no texto ficcional, permitindo alguns planos de rompimento, ou seja, de transgressão de limites. O primeiro conecta-se estreitamente ao processo de seleção e articula convenções, normas, valores, alusões e citações inseridos no texto. Esse processo pode ser observado na literatura narrativa quando, por exemplo, as personagens representam normas e valores diferentes.

A partir desse processo, surgem os campos de referência intratextuais resultantes dos elementos de que o texto se apropriou. Assim, “a ficção não é apenas a realização de um relacionamento, mas também *representação* de relacionamentos ou comunicação sobre relacionamentos” (ISER, 1996, p. 21). Tendo em vista essa concepção sobre combinação, é interessante compreendermos como as personagens lobatianas, especialmente Emília e o Visconde de Sabugosa, estão esquematizados em *Memórias da Emília.* Para tanto, consideramos o que afirmam alguns estudiosos sobre a personagem de ficção.

A palavra “personagem” tem origem etimológica no termo latino *persona,* nome com que os romanos designavam as máscaras usadas pelos atores gregos em suas representações teatrais. O conceito de personagem é importante, pois explica a sua verdadeira intenção dentro do processo narrativo: a de enaltecer os seres ali representados. Dessa maneira, podemos afirmar que as personagens de ficção ocupam lugar de relevo na narrativa literária e ainda podem ser consideradas como uma das principais estratégias do autor na conquista da afetividade do leitor.

Para Beth Brait (2006), uma função desempenhada pela personagem é a de porta-voz do autor. Essa visão se baseia na soma das experiências vividas e

projetadas por um autor em sua obra: “Nesse sentido, a personagem seria uma amálgama das observações e das virtualidades de seu criador” (Id. ibid., p. 50). Essa autora também reflete sobre a situação em que a personagem “expressa a si mesma, [nesse caso], a narrativa pode assumir diversas formas: diário íntimo, romance epistolar, memórias, monólogo interior” (Id., ibid., p. 61). Cada um desses discursos procura presentificar a personagem, desvendando sua interioridade de forma a diminuir a distância entre o escrito e o vivido.

Já Antônio Candido, em *A personagem de ficção* (2007), estabelece a diferença existente entre pessoa e personagem. Para o pesquisador, as pessoas reais, assim como todos os objetos reais, não são determinados, apresentando-se como unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados, dos quais somente alguns podem ser “colhidos” e “retirados” (Id., ibid., p. 32) por meio de operações cognoscitivas especiais. No caso das personagens, entretanto, essas operações a que o autor se refere são sempre finitas, não podendo por isso esgotar a multiplicidade infinita das determinações do real, individual, que é “inefável” (Id., ibid., p. 32). Nesse sentido, qualquer visão que se tenha dos seres humanos será sempre fragmentária e limitada, enquanto a personagem do romance é sempre uma configuração esquemática, seja no sentido físico, seja no psíquico, embora projetada como um indivíduo real, totalmente determinado. Por isso, para Candido “não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance” (Id. ibid., 54). Diante disso, procede afirmar que a ficção narrativa literária é o espaço em que o leitor pode viver e contemplar, por meio das personagens variadas, a plenitude da sua condição humana.

Ao realizar um estudo sobre o assunto na literatura infanto-juvenil, Sonia Salomão Khéde (1990) afirma que as primeiras histórias escritas para crianças não apresentavam, necessariamente, personagens infantis. Ao contrário, o enredo girava em torno de adultos e de seus conflitos. Assim sucedeu com os contos de fadas, de Charles Perrault, dos irmãos Grimm, de Hans Andersen e também com as adaptações, a exemplo das de *Robinson Crusoé* e a *Viagem de Gulliver,* bem como as narrativas de cunho moralizante, como as de Madame Leprince Beaumont e Madame Genlis.

De acordo com a estudiosa, foi na segunda metade do século XIX que os meninos passaram a ser heróis das histórias e, com isso, a ação aproximou-se do

leitor mirim tanto pela ótica que deve focalizar a problemática da infância quanto pelo fato de as narrativas serem historicamente mais identificáveis: “Saímos do ‘Era uma vez...’ das narrativas primordiais, para a representação das crianças existentes numa determinada sociedade, num tempo *x* e num espaço *y“* (KHÉDE, 1990, p. 39). Nesse contexto, a criança, ao se ver simbolizada no texto literário, pode estabelecer um confronto entre a sua vivência a partir do herói e a vivência dos adultos, situação que revoluciona a concepção do gênero.

Interessante é observar que, a partir de uma seleção e combinação cuidadosa e precisa, Monteiro Lobato criou personagens misteriosos, inesperados, que vão falando à imaginação, interessando e envolvendo o leitor. Por meio dos habitantes do sítio, o escritor comunica seus pontos de vista acerca da vida e dos fatos sociais, colocando-os de maneira a possibilitar os objetivos de criticar, ensinar e divertir.

Refletindo sobre algumas das características das personagens nucleares que compõem o sítio do Picapau Amarelo, Nelly Novaes Coelho (1995) as considera, com exceção da boneca Emília, como arquétipos. Assim, temos Dona Benta: a avó ideal; Tia Nastácia: a serviçal humilde e obediente; Pedrinho, o homem da casa que, como Narizinho, representa crianças sadias, sem nenhum problema; e o Visconde, que simboliza o saber científico.

Conforme Duarte (2006), uma das saídas empregadas por Monteiro Lobato para resultar na união de personagens tão diferentes de forma harmônica foi o rompimento de fronteiras entre o ordinário e o extraordinário, uma vez que suas histórias não decorrem em nenhum reino fora do tempo e do espaço histórico, sendo sempre estabelecidas no âmbito familiar do Sítio do Picapau Amarelo. A esse lugar conhecido e comum são sempre inseridos elementos estranhos, pertencentes ao reino do imaginário, do sonho ou da fantasia.

Dona Benta, a proprietária do sítio, possui equilíbrio, cultura e educação. Muitas vezes, exerce papel de professora, transmitindo para seus netos diversos conhecimentos de História, Geografia, Filosofia e tantas outras áreas. Essa personagem, contudo, não é apenas espectadora das ações das crianças, pois não raramente também participa das aventuras.

Tia Nastácia conta os mesmos sessenta anos de Dona Benta e é quem cuida da cozinha e colabora com os serviços da casa. Essa personagem

desconhece a cultura dos livros, entretanto possui sólidos conhecimentos da cultura de origem popular, como histórias, ditos e fábulas. Valorizando essa vertente cultural, Lobato intitulou um de seus livros como *Histórias de Tia Nastácia.* Nessa narrativa, publicada em 1937, Pedrinho resolve fazer com que a empregada de sua avó relate tudo o que sabe sobre folclore. De acordo com Khéde (1990), a serviçal é uma das personagens lobatianas mais famosas, sendo também uma das mais controvertidas criações do escritor: “Preta branca”, “negra beiçuda”, Nastácia é símbolo do desejo de incorporação pacífica do negro na sociedade branca e representa o lado ingênuo e crédulo do povo. Os demais habitantes do sítio julgam que Nastácia fala “errado” e que apresenta ideias simplistas em relação aos problemas que a cercam: “Símbolo da cordialidade do brasileiro, Nastácia preenche o desejo de muitos brasileiros das elites dominantes: ter uma preta de alma branca em casa a cantar canções de ninar” (Id. ibid., p. 88).

Já Narizinho e Pedrinho são crianças ávidas por brincadeiras. A menina é a expressão feminina, inteligente e delicada, enquanto o menino é astucioso e valente, sendo costume passar as temporadas de férias no sítio. Narizinho, cujos pais não são mencionados nunca, mora com a avó, já a mãe de Pedrinho é Antonica, filha de Dona Benta.

O Visconde foi feito de um sabugo de milho e, bem respeitado pelas outras personagens, é um sábio que conhece os diversos assuntos contidos nos livros. Quanto à Emília, inteligente e desbocada, fala sempre o que lhe vem à cabeça. É franca, astuciosa, sabida e até inescrupulosa quando entende ser necessário, constituindo-se na personagem de Lobato que mais chama a atenção do leitor. Muitos estudiosos, a exemplo de Laura Sandroni (1987), Vera Maria Tietzman Silva (2008), Nelly Novaes Coelho (2000), consideram a boneca como *alter ego* do escritor, já que, por meio dela, ele evidencia seus pontos de vista.

Emília sofreu diversas transformações, mas a de maior relevância foi a conquista da capacidade de falar a partir das famosas pílulas do Doutor Caramujo:

> Emília engoliu a pílula, muito bem engolida, e começou a falar no mesmo instante. A primeira coisa que disse foi: ‘Estou com horrível gosto de sapo na boca!’ E falou, falou mais de uma hora sem parar. Falou tanto que Narizinho, atordoada, disse ao doutor que era melhor fazê-la vomitar aquela pílula e engolir outra mais fraca (LOBATO, 1993, p. 19).

Há outros moradores no sítio, como Quindim, um rinoceronte fugido do circo e salvo das mãos dos caçadores na segunda parte de *As caçadas de Pedrinho;* o Burro Falante, incorporado nos últimos episódios em *Reinações de Narizinho;* o Conselheiro, um sábio que age de maneira sempre sensata e que saiu de uma fábula de La Fontaine para morar no Sítio do Picapau Amarelo. Ainda encontramos, em meio a esses habitantes, um leitão muito guloso, conhecido como Rabicó. É com ele que Emília se casa, apenas para ter o título de marquesa. Existem, por fim, as personagens periféricas que aparecem esporadicamente em alguns livros, a exemplo do Coronel Teodorico, Elias Turco, entre outros.

Podemos afirmar, assim, que Monteiro Lobato, ao criar personagens que cumprem diversas funções no sítio do Picapau Amarelo, possibilitou a mais importante delas, ou seja, a identificação do leitor com a obra, o que também acontece devido aos processos lúdicos presentes no texto. Além disso, a relação intratextual que suas personagens estabelecem entre si e entre as personagens de outras narrativas, institui um diálogo proveitoso pela discussão de valores e das formas de viver.

3.2 Visconde X Emília

Monteiro Lobato sempre esteve atento às mudanças e acontecimentos do período em que atuou como escritor. Seus textos, em uma linguagem acessível ao leitor, transmitem informações sobre a industrialização, o progresso, a educação e a ciência. No Sítio do Picapau Amarelo, as crianças têm acesso a dois tipos de informação, a teórica e a prática, entretanto, elas possuem preferência explícita pelo segundo tipo. E o mestre ideal é o Visconde de Sabugosa, responsável por veicular os ensinamentos e as informações aos demais habitantes do sítio e, ainda, por demonstrar como o conhecimento, de forma clara e aplicada, pode servir para as crianças leitoras.

Precisamos ter em vista que o século XX se caracterizou pela ênfase na ciência e nos avanços tecnológicos que transformaram rapidamente os usos e costumes da realidade social. Dentre as conquistas, destacam-se o

desenvolvimento dos meios de transportes rápidos, a automação e a comunicação eletrônica. Televisão, rádio, telefone, satélite, avião aproximaram os povos e modificaram a forma de pensar e de trabalhar. No Renascimento e na Idade Moderna, o que se denominou de Revolução Científica, decorrente da aceitação do modelo copernicano do heliocentrismo para a astronomia e da "nova ciência" da física, organizada por Galileu por Newton, aponta a superação do modelo da ciência aristotélica, que predominara desde a Antiguidade. O novo ciclo representou uma ruptura metodológica desencadeada pelo projeto epistemológico de Descartes e Francis Bacon, no século XVII.

Estava nascendo aí o paradigma da modernidade. Tais ideais amadureceram no século no Iluminismo, cuja metáfora da luzes sugere a razão como forma mais adequada para situar o homem diante do mundo e de si mesmo, tomada como capaz de alcançar o que Kant chamara de maioridade do espírito humano.

Considerando que a visão de ciência transmitida pela personagem Visconde de Sabugosa é típica da modernidade, recorremos às reflexões feitas por Boaventura de Souza Santos (1988). A reflexão realizada pelo autor incide sobre a situação da ciência no final do século XX, ou seja, do que ele percebe como ciência pós-moderna, em transição para os novos paradigmas. Para isso, aborda criticamente os paradigmas e fundamentos básicos da ciência moderna, a partir do século XVI, contexto dos cientistas que se estabeleceram e mapearam o campo teórico em que ainda hoje nos movemos. Viveram e trabalharam entre o século XVIII e os primeiros anos do século XX, de Adam Smith e Ricardo Lavoisier e Darwin, de Mark e Durkheim a Max Weber e Pareto, de Humboldt e Planck a Poincaré e Einstein.

Em meados do século XVIII, a ciência moderna, oriunda da Revolução Científica do século XVI, fez o pensamento se voltar para Copérnico, Galileu e Newton. Nesse mesmo período, começava-se a abandonar os cálculos esotéricos para se transformar no fermento de uma evolução técnica e social sem precedentes na história da humanidade. Assim, "hoje duzentos anos volvidos, somos todos protagonistas e produtos dessa nova ordem, testemunhos vivos das transformações que ela produziu" (Id., ibid., p. 47). Partindo das reflexões feitas por Rousseau há duzentos anos, Santos faz uma importante observação sobre a

relação entre ciência e virtude. O autor aponta a necessidade de se perguntar pela finalidade de todo conhecimento científico, uma vez que pode se constituir tanto como contributo positivo quanto negativo para a sociedade.

É oportuno destacar que o modelo de racionalidade que preside a ciência moderna foi desenvolvido basicamente no domínio das ciências naturais. Nessa perspectiva, o senso comum era entendido como irracional, intruso e, ao mesmo tempo, perturbador: “A ciência moderna desconfia sistematicamente da nossa experiência imediata. Tais evidências, que estão na base do conhecimento vulgar, são todas ilusórias” (Id. ibid., p. 49). Na ciência moderna, o cientista visava ao conhecimento da natureza para sua dominação e controle. Como diz Bacon, citado por Santos, a ciência fará da pessoa humana “o senhor e possuidor da natureza” (Id., ibid., p. 49). Foi concentrando-se nesses pressupostos que a ciência moderna avançou pela observação sistemática e, tanto quanto possível, rigorosa dos fenômenos naturais.

É procedente afirmar que a ciência moderna valorizou, sobretudo, a observação e a experimentação, visando à possibilidade de ascender um conhecimento mais profundo e rigoroso da natureza. O modelo estaria na Matemática: “A matemática fornece à ciência moderna não só um instrumento privilegiado de análise, como também a lógica de investigação, como ainda o modelo de representação da própria matéria” (Id., ibid., p. 50). A descoberta das leis da natureza, o isolamento das condições iniciais relevantes, a decorrência de resultados independentemente do lugar e tempo das condições iniciais, o conhecimento causal da ciência moderna promoveram, dentre outras efeitos, a previsibilidade dos fenômenos naturais. Para Santos: “As leis da ciência moderna são um tipo de causa formal que privilegia o *como funciona* das coisas em detrimento de *qual o agente* ou *qual o fim* das coisas” (Id. ibid., p. 56).

A partir dessa suposta previsibilidade se consolidou o conhecimento na ideia de ordem e estabilidade do mundo, sendo este “estável” e “determinável” por meio de leis físicas e matemáticas que poderiam decompô-lo. O fundamento do chamado determinismo mecanicista será o amparo da ciência moderna com a sua ideia de um mundo cognoscível pela decomposição dos seus elementos constituintes: “Tal como foi possível descobrir as leis da natureza, seria igualmente possível descobrir as leis da sociedade” (Id. ibid., p. 51).

De acordo com Santos, a ciência moderna no modelo de racionalidade hegemônica, há pouco se transformou do estudo da natureza para o estudo da sociedade. Tal como foi possível descobrir as leis da natureza, foi igualmente factual aclarar as leis da sociedade. Assim, no século XVIII, esse espírito precursor se ampliou e se aprofundou, e o resultado intelectual resultou na criação das condições para a emergência das ciências sociais.

Em síntese, podemos afirmar que, na ciência moderna, o conhecimento era produzido pela razão humana em contato com a natureza, a partir da observação e da experimentação, colocando a natureza a serviço de projetos sociais e políticos. Santos acrescenta que a ciência moderna consagrou o homem enquanto sujeito epistêmico, mas expulsou-o, tal como Deus, enquanto sujeito empírico. Isso porque um conhecimento objetivo, factual e rigoroso não tolerava a interferência de valores humanos ou religiosos. Foi nessa base que se construiu a distinção dicotômica sujeito/objeto, nada pacífica no caso das ciências sociais.

Entendemos que tais pressupostos de ciência, ainda que não diretamente colocados no texto ficcional, aparecem de diferentes modos no universo das narrativas lobatianas. Assim, influenciado pelas questões sociais de sua época, Monteiro Lobato, de maneira simples e objetiva, por vezes didática, apresenta variados assuntos na fala das personagens do sítio e, especialmente, nas reflexões feitas pelo Visconde de Sabugosa.

Se, como frisamos anteriormente, o Sítio do Picapau Amarelo representa para Lobato um local onde teria esboçado seu ideal de país, condizente com a sua forma de ver o mundo, nele construiu uma espécie de intelectual que acumula todas as características necessárias para alavancar o desenvolvimento do país: o Visconde de Sabugosa. Nessa personagem, encontramos o pensamento crítico racional, o conhecimento científico e o questionamento sobre o senso comum, principalmente em relação a fenômenos da natureza. O Visconde aparece pela primeira em *Reinações de Narizinho:* “Pedrinho fez como Lúcia pediu. Arranjou um bom sabugo, ainda com umas palhinhas no pescoço que fingiam muito bem de barba, botou-lhe braços e pernas, fez cara com nariz, boca, olhos e tudo” (LOBATO, 1993, p. 47). Ele adquiriu seus conhecimentos a partir dos livros de Dona Benta. Apesar do título nobiliárquico,

seu único pertence é uma cartola: “e não esqueceu de marcar-lhe a testa com um sinal de coroa de rei. Depois enterrou-lhe na cabeça uma cartolinha” (Id., ibid., p. 47). Nas aventuras, Pedrinho sempre o escolhe para fazer as coisas mais perigosas, uma vez que, quando o sabugo se machucava ou até mesmo morria, Tia Nastácia fazia outro ainda melhor. Devido ao seu talento para com a ciência, todos os moradores do sítio o admiram, considerando-o inteligente:

> Esse sábio Visconde estava ficando cada vez mais sabido, depois da temporada que passou atrás da estante, entalado entre uma álgebra e uma aritmética. Por isso, só falava cientificamente, isto é, de um modo que Tia Nastácia não entendia (Id. ibid., p.193).

Por ser sábio e professor, Sabugosa vai se tornando a personagem mais solicitada para esclarecer dúvidas e auxiliar os habitantes do sítio em tarefas que requerem o uso de Matemática, Geografia, Gramática, entre outros saberes. Exerce, assim, a função de um indivíduo capacitado que conhece tudo o que está nos livros:

> – Este Senhor Visconde – acrescentou-lhe a menina – está mudando de gênio. Depois que caiu atrás da estante da vovó e lá ficou esquecido três semanas, embolorou e deu para sábio. Parece que os livros pegaram a ciência nele. Fala difícil! È só física pr’aqui, química prali... (Id. ibid., p.99).

O boneco feito de uma espiga de milho gosta de ler e de fazer experimentos: “O Visconde que é um sábio, só quer saber de livros. Basta enfiá-lo numa estante” (Id., ibid., p. 104). Por muito tempo, ele viveu confinado e espremido entre enciclopédias de álgebra e aritmética e a sua casa era um vão de armário da sala de jantar. Dois grossos volumes do dicionário de Morais constituíam as paredes. Funcionava como mesa uma edição em capa de couro d’*O banquete,* de Platão. A cama também era um livro, porém, após passar três semanas morando atrás da estante, o boneco adquiriu bolor pelo corpo inteiro e, por isso, às vezes acabava dormindo em uma lata, para não sujar o chão com um pozinho verde que caía do seu corpo. Assim, de forma divertida, essa personagem vai falando à imaginação, interessando e envolvendo o leitor nos assuntos relacionados à ciência e representa para seu criador, um modelo de sábio ideal.

Por meio do sabugo de milho, Lobato se vinga dos pedantes, principalmente dos retóricos, como podemos perceber na passagem em que ele, em um dos episódios d'O *Picapau Amarelo,* caiu da árvore e, machucado, conversa com a Quimera. Ao ser indagado sobre o porquê daquele estado, reponde: "a força da gravidade atraiu-me para o centro da terra. E a Quimera abriu as três bocas sem entender" (Id. 1983, p. 22). O Visconde fala, fala e, às vezes, ninguém sabe o que está pensando, algo que ele reconhece: "Nós sábios dizemos tolices com arte, o mundo se ilude e as julga sabedoria" (Id., ibid., 1983, 53).

Outro ponto que nos chama a atenção na personalidade do Visconde é o fato de, muitas vezes, ele ser castigado por Emília, por isso, sempre procura obedecer às ordens da boneca. Em *Memórias da Emília,* a Marquesa de Rabicó, sempre muito interesseira, escolhe o Visconde para escrever as suas memórias porque ele é um sábio: "Todos do Sítio consideravam o Visconde um grande sábio" (Id. p.254). Mesmo sendo esperto e capaz de dar explicações científicas a todos os fatos, o Visconde não é esperto o bastante para se livrar do domínio da Emília. No sítio, ele também atuou como inventor, criando máquinas e fabricando o pó de pirlimpimpim, que a princípio fora trazido por Peninha, o menino invisível e, mais tarde, estudado e aperfeiçoado pelo Visconde, se torna mais eficiente.

Apesar da relação conflituosa que muitas vezes ocorre entre ambos, Emília não conseguiria realizar todas as suas peripécias se não fosse o seu companheiro. A combinação dessas personagens permite a observação das relações estabelecidas pelo "jogo" entre a ciência, representada pelo Visconde de Sabugosa, e o "lúdico", representado por Emília. Podemos dizer ainda que essas relações são responsáveis pelo caráter dinâmico da narrativa, pela ludicidade da obra e pela interação obra-leitor.

Emília, a bonequinha de pano de quarenta centímetros, protagonista da obra literária infantil ora em estudo, é a responsável por instigar a imaginação dos leitores. Foi criada nos anos vinte do século passado, quando apenas algumas crianças já conheciam bonecas industrializadas: "Provavelmente importada, e com certeza bastante cara, [havia] bonecas *high tech* [que] faziam o encanto de suas donas e a tristeza de quem não podia tê-las, como aquela triste negrinha do conto

hormônio de Lobato" (LAJOLO, 2001, p. 121). No livro *Reinações de Narizinho,* Lobato registra algumas das características dessa personagem:

> Uma boneca de pano, fabricada pela preta e muito feiosa, a pobre com seus olhos de retrós preto e sobrancelhas tão lá em cima que é ver uma bruxa.
> Mas apesar disso Narizinho quer muito bem à Sra. Dona Emília, vive a conversar com ela, e não se deita sem primeiro acomodá-la numa redinha armada entre os dois pés da cadeira (LOBATO, 1982, p. 4).

A princípio apenas uma boneca bastante desajeitada de corpo: ela vai adquirindo vida quase que subitamente, "como um deus ex-machina, armada de um espeto, para furar os olhos do Escorpião Negro que ameaçava matar Narizinho e o príncipe Escamado" (COELHO, 2006, p. 645). Em muitas aventuras, ela troca de vestido, sendo consertada e costurada novamente. Narizinho também refaz as suas sobrancelhas, pois os olhos dela sempre se arrebentam já que ela os arregala demais: "Emília muda muito, não é como vocês que são sempre os mesmos. Cada vez que Narizinho se enjoa dela, muda. Muda tudo. Muda a boca mais para baixo ou mais para cima" (LOBATO, 1993, p.134).

No livro *Reinações de Narizinho,* quando a menina Lúcia apresenta a boneca à tia Nastácia, a cozinheira deixa escapar sua opinião, dizendo que Emília foi feita de um paninho muito ordinário, e ressalta: "se eu imaginasse que ela ia aprender a falar, eu tinha feito de seda, ou pelo menos do retalho daquele seu vestido de ir à missa" (Id., ibid., p. 33). Emília transforma-se rapidamente, parecendo cada vez mais antropomorfizada e adquire uma, tal independência que nem seu próprio criador previa. Para o leitor, a boneca representa o irreverente, o não habitual, o lúdico em sua plena representação.

A cada nova história, a personalidade de Emília vai se firmando de maneira livre e voluntariosa, até que se transforma em porta voz dos ideais libertários e progressistas de Monteiro Lobato. As atitudes revolucionárias da boneca afirmam que está presente na personagem o espírito de líder, ou seja, na maioria das vezes, ela acaba sempre coordenando situações, já que sua ascendência se sobressai diante dos outros. Além da liderança natural, se impõe com certo autoritarismo, porém tem um lado brejeiro e obstinado. Livre e consciente, ela crítica o comportamento da sociedade e das pessoas. Nesse sentido, a protagonista das *Memórias da Emília* apresenta uma dimensão

metonímica, tomando o autor uma parte – a boneca Emília – para representar o todo: a liberdade, a crítica, o sonho. Além disso, ela também revela uma metamorfose, um estado de mudança, já que, como vimos anteriormente, a personagem passa por uma evolução. Sobre o papel de Emília no universo lobatiano, Manuel Bandeira afirma:

> a personagem mais divertida desse mundozinho, a de mais vida, a que está sempre saltando das páginas do livro, é Emília. As suas espevitices, os seus palpites, a sua ciganagem fazem dela o centro da ação e do interesse toda vez que aparece. No entanto Emília é ... uma boneca - a boneca de Narizinho (BANDEIRA, 1981, p. 191).

Na obra literária em estudo, o leitor experimenta o jogo do faz-de-conta e a fantasia por meio das personagens, principalmente, a partir das ações e atitudes de Emília que, tagarela e brincalhona, acaba dando ao texto um caráter lúdico. Johan Huizinga explica a importância do jogo na vida social:

> As grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde o início, inteiramente marcadas pelo jogo. Como por exemplo, no caso da linguagem, esse primeiro e supremo instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar. É a linguagem que lhe permite distinguir as coisas, defini-las e constatá-las, em resumo, designá-las e com essa designação elevá-las ao domínio do espírito. Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza. (HUIZINGA, 2008, p. 7).

Interpretando a obra literária em estudo pela definição acima, pode-se concluir que a tensão que preside o jogo é o que faz a narrativa funcionar como instrumento de provocação e de atração para os leitores. Essa ludicidade constante em Emília tem apoio em sua natureza versátil, que passa da fantasia para a realidade no verdadeiro passe de mágica, já que tudo é lícito e permitido à boneca. Segundo Huizinga, independente de época, cultura ou classe social, os jogos e brinquedos fazem parte da vida da criança, pois elas vivem no mundo de fantasias, no qual realidade e o faz-de-conta se misturam.

Conforme o mesmo autor, o universo dos jogos e das brincadeiras é uma herança miniaturizada das culturas, de seus mitos e, às vezes, de suas

religiões. O jogo propicia aculturação e a socialização ao ensinar a dialética da liberdade, das regras e das convenções livremente aceitas, levando assim ao cerne de toda a civilização. Conforme o teórico, todo jogo se processa e existe no interior de um campo, previamente delimitado, de maneira material ou imaginária, deliberada ou espontânea. Dessa forma:

> O jogo lança sobre nós um feitiço: é 'fascinante', 'cativante'. Está cheio de duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver nas coisas: o ritmo e a harmonia. O elemento de tensão que acabamos de nos referir desempenha no jogo um papel especialmente importante (Id. ibid., p. 13).

O autor ressalta como qualidades do jogo o ritmo e a harmonia, que podem ser facilmente relacionados à narrativa lobatiana. O escritor paulista inovou as suas histórias com aventuras que aconteciam dentro e até mesmo fora do Sítio, seja a partir das personagens, do cenário, seja por outros aspectos. Assim, fica clara a ideia de que, quanto a sua função, o jogo pertence quase inteiramente ao domínio do lúdico. Uma questão a ser estabelecida aqui é a de que, tanto nas diversas áreas da vida cotidiana quanto na literatura, o elemento lúdico está inequivocamente presente: "Todo jogo se processa e existe no interior de um campo previamente delimitado, de maneira material ou imaginária, deliberada ou espontânea" (Id. ibid., p. 13). A ludicidade não se ausenta em nenhum momento em *Memórias da Emília.* As personagens surpreendem o leitor por meio de suas ações, como, por exemplo, quando Emília, para conseguir realizar os seus intentos, não mede esforços e esgota todas as possibilidades para construir as suas memórias.

O Visconde de Sabugosa vivenciou com a boneca todas as aventuras que são contadas nas memórias, pois conhecia profundamente tudo que já havia acontecido no sítio. Não coube ao intelectual, porém, nenhum mérito pela tarefa, pois esses foram dados a Emília que, por sua vez, foi quem menos trabalhou. De acordo com Nelly Novaes Coelho (2000, p. 145), em *Memórias da Emília,* Lobato deixa bem evidente uma denúncia sobre os desmandos da sociedade, assumida pela boneca, uma vez que, desde o início, ela impõe ao Visconde que seja o seu secretário, como se observa na seguinte passagem:

> – Visconde venha ser meu secretário, veja papel, pena e tinta. Vou começar as minhas memórias.

> O sabuguinho científico sorriu. [...] Faça o que eu mando e não discuta. Veja papel, pena e tinta.
> O Visconde trouxe papel, pena e tinta. Sentou-se. Emília preparou-se para ditar (LOBATO, 1994, p. 8).

Mesmo se mostrando sempre solícito, Visconde acaba perdendo a paciência com a boneca muitas vezes, como acontece quando, ao iniciar as memórias, sua companheira de aventuras mostra-se muito indecisa. Nesse momento, ele revela o seu verdadeiro sentimento: "Visconde foi se irritando, começou a se abanar e disse: – Sabe que mais Emília? O melhor é você ficar sozinha aqui até resolver definitivamente o que quer que eu escreva" (Id. ibid., p. 10).

Ainda impaciente, o Visconde não teve, porém alternativa, a não ser trabalhar para Emília: "– Escute, Visconde – disse ela. Tenho coisas muito importantes a conversar com o Quindim. Fique escrevendo. Vá escrevendo. Faça de conta que eu estou ditando. Conte as coisas que aconteceram no sítio e ainda não estão nos livros" (Id., ibid., p. 11). É certo que hora e outra a boneca aparecia querendo saber sobre o andamento de suas memórias: "Estava o Visconde nesse ponto das Memórias, quando Emília entrou. – Como vai o serviço? – indagou ela. – Já escreveu alguma coisa? (Id., ibid., p. 42). Como a boneca não se mostrava nem um pouco humilde em relação ao seu trabalho, o Visconde, resolveu protestar: "- Sabe escrever memórias, Emília? repetiu o Visconde ironicamente. – Então isso de escrever memórias com a mão e a cabeça dos outros é saber escrever memórias?" (Id. ibid., p. 42).

No diálogo entre ambos acerca da autoria, mesmo querendo demonstrar esperteza, Emília revela certa fragilidade, já que na obra literária em análise, deixa explícito, em sua fala, que foi o sabugo quem escreveu as memórias:

> – Perfeitamente, Visconde! Isso é que é o importante. Fazer as coisas com as mãos dos outros, pegar nome e fama com a cabeça dos outros: isso que é saber fazer as coisas. Ganhar dinheiro com o trabalho da gente, ganhar fama e nome com a cabeça da gente, é não saber fazer as coisas. Olhe Visconde eu estou no mundo dos homens há pouco tempo, mas já aprendi a viver. Aprendi o grande segredo da vida dos homens na terra: a esperteza! Ser esperto é tudo. O mundo é dos espertos. Se eu tivesse um filhinho, dava-lhe um só conselho: 'Seja esperto meu filho'! (Id. ibid., p. 42).

A esperteza que Emília tanto defende, não se trata apenas de uma das suas características, pois fica evidente que se trata de um posicionamento

diante de certa realidade. Possivelmente Lobato quisesse evidenciar a forma como muitas pessoas agem na sociedade, aproveitando-se da ingenuidade dos outros. Nesse episódio, podemos perceber que se repete o que aconteceu em outra obra literária sua, *Aritmética da Emília*[10]*,* em que o Visconde escreveu e a boneca acabou levando a fama:

> – E como lhe explicar o que é ser esperto? – indagou o Visconde.
> – Muito simplesmente - respondeu a boneca. – Citando o meu exemplo e o seu, Visconde. Quem fez a "Aritmética"? Você. Quem vai ganhar fama nome e fama? Eu. Quem está escrevendo as memórias? Você. Quem vai ganhar nome e fama? Eu (Id. ibid., p. 76).

Diante dessas explicações, o Visconde tenta argumentar, mas é inútil, pois Emília sempre quer fazer valer a sua autoridade. Sua voz passa a ocupar todos os lugares, ela defende suas vontades e seu lugar no mundo imaginado do sítio, fazendo-se ver e ouvir:

> O Visconde achou que aquilo estava certo mas era um grande desaforo.
> – E se eu me recusar a escrever? Se eu deixar as Memórias neste ponto, que é que acontece?
> Emília deu uma grande risada.
> – Bobo! Se fizer isso, pensa que me aperto? Corro lá com o Quindim e ele me acaba o livro. Bem sabe que o Quindim me obedece em tudo, cegamente. É inútil, Visconde lutar contra os espertos. Eles acabam vencendo sempre. Por isso, abaixe a crista e continue.
> O pobre Visconde deu um suspiro. Era assim mesmo...
> – E agora? – indagou. – Que mais quer que conte?
> – O resto da estória do anjinho para o céu. Vá escrevendo que eu já volto. Estou brincando de pegador com o Quindim.
> Disse e saiu correndo.
> O Visconde tomou de pena e com toda resignação continuou (Id. ibid., p. 42-43).

Embora a forma como a boneca se relacione com o Visconde seja por meio da imposição, é a partir desses diálogos que os episódios vão se desenvolvendo até chegarem a um desfecho caracterizado pela presença do lúdico. Sempre admirada pela sua inteligência, Emília surpreende os leitores por sua maneira de entender o mundo e as pessoas. Em *Memórias da Emília,* o espaço de jogo entre ela e o Visconde causa expectativas, suspense e interação no ato da leitura. Isso porque a boneca é a responsável pela maior parte das

[10] No enredo desse livro, encontramos um Visconde de Sabugosa bastante reflexivo. Ele almejava uma viagem que fosse ainda mais bonita que a anterior, realizada ao País da Gramática. Depois de tantas reflexões, ele resolveu viajar para o País dos Números.

peripécias, é livre, espontânea, brinca, organiza as coisas a seu modo e até mesmo obriga o Visconde a ser o seu secretário. Pedrinho e Lúcia, como representações de crianças reais, não poderiam se comportar dessa forma, mas a Emília é permitido não ter “papas na língua”, tomar decisões insólitas ou praticar atos questionáveis porque sua condição de boneca remete as suas ações para o campo do lúdico. A respeito da boneca Alfredo Bosi destaca que:

> A figura de Emília, sobretudo, é das mais subversivas da literatura brasileira. Com ela há subversão de valores muito profunda, não só de valores da natureza [...] a figura de Emília é realmente o inconsciente de Lobato às soltas, desmanchando os elementos da cultura, elementos da razão e elementos da própria natureza (BOSI, 1987, p. 259).

Desse modo, podemos considerar que, na narrativa lobatiana, quem faz as peraltices é Emília, ou seja, é um brinquedo, por isso tudo lhe é possível. Segundo Ninfa Parreiras, em *O brinquedo na literatura infantil* (2008), o brinquedo traz a possibilidade de conhecer o mundo e de estabelecer relações no universo imaginário da fantasia. Isso porque a criança brinca, disfarça, imita, inventa, representa, cria com sua ajuda: “O brinquedo pode ser visto como um objeto transgressor das leis do adulto, contudo, lembramos que um brinquedo com regras se aproximaria mais dos jogos” (Id. ibid., p. 163).

Entendemos que o lúdico e a ciência implícitos no texto lobatiano sejam alternativas que oferecem ao leitor diversos ensinamentos através da brincadeira e dos diálogos estabelecidos entre as personagens Emília e o Visconde de Sabugosa. Além disso, essas duas personagens proporcionam um significado especial à obra de Lobato, tornando o livro interessante, reflexivo e significativo. Podemos afirmar que a narrativa de *Memórias da Emília* não teria esse caráter lúdico sem a presença de seres mágicos, como a boneca de pano e o cientista feito de sabugo de milho.

4. ATO DE AUTODESNUDAMENTO DA FICCIONALIDADE

> O próprio gênero 'memórias' é uma atitude: o memorando pinta-se ali como quer ser visto pelos pósteros – até Rousseau fez assim – até Casanova.
>
> Monteiro Lobato

4.1 O *como se* das memórias da Emília

O *como se* que tenciona a narrativa de *Memórias da Emília* ganha sentido a partir do momento em que a boneca conduz os leitores a uma compreensão do texto como realmente sendo as suas memórias. É importante lembrar que a partir dos atos de fingir, ou seja, o da *seleção* e o da *combinação,* Monteiro Lobato escolheu e articulou elementos que culminam no autodesnudamento da ficcionalidade: "O mundo textual não significa aquilo que diz. Além disso, o mundo empírico do qual o mundo do texto foi extraído se transforma em metáfora de algo a ser concebido" (ISER, 1989 *apud* ROCHA, 1999, p. 70).

Interessa ressaltar que, nessa abordagem, organizada em torno do que Iser denomina como atos de fingir, a seleção proporciona um espaço de jogo, pois o texto integra outros textos, com isso, engendrando a intertextualidade. Na combinação, cria-se outro espaço de jogo entre os segmentos textuais que interagem entre si. E a autoindicação da ficcionalidade literária produz, por fim, um ato peculiar de duplicação.

Conforme Iser (1996), as ficções não só existem como textos ficcionais, elas desempenham um papel relevante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento, quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões de mundo. Dentre as modalidades de ficção, o texto literário se diferencia pelo desnudamento da sua ficcionalidade. O teórico alemão ainda esclarece que o desnudamento não acontece ali onde há ficção, contudo, precisa apresentar os processos de explicação e fundamentação. A realidade do texto ficcional é apresentada sob o signo de fingimento, o que mostra uma consequência importante do desnudamento da ficção, pois, pelo reconhecimento

do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se.* Por isso, nem o mundo representado retorna por efeito de si mesmo, nem se esgota na descrição de um mundo que lhe seria pré-dado.

Entender o mundo emergente no texto como se fosse um mundo significa relacioná-lo com algo que ele não é. Assim se finge um caso impossível e dele se extraem as consequências necessárias e, com tais consequências, que deveriam ser impossíveis, se estabelecem equivalências, as quais nãose deduzem da própria realidade existente. Sendo assim: "o *como se* significa que o mundo representado não é propriamente mundo, mas que, por efeito de um determinado fim, deve ser representado como se fosse" (Id., ibid., p. 25). Faz-se necessário manter certo grau de designação para que o mundo possa se transformar na condicionalidade intencionada: "Esta sujeição da função designativa à remissiva mostra que o mundo representado, enquanto designa algo, tem apenas o caráter de análogo, pelo qual se exemplifica o mundo mediante a forma de um determinado mundo" (Id. ibid., p. 27).

Como podemos observar nas palavras de Iser, os sinais de ficcionalidade também põem entre parênteses o mundo apresentado pelo texto, entendido como mundo que não existe empiricamente. Mais adiante, ele completa a questão, ao afirmar que

> A diferença sinaliza, portanto a presença de dois mundos que se apresentam à medida que o mundo do texto não significa o que designa e metaforiza o mundo empírico, presente para ele. Essa presença simultânea de mundos duais se cumpre através da irrealização recíproca; esta suspende, em caso, a função designativa e, no outro, o caráter do objeto (Id. ibid., p. 265).

Podemos relacionar essa ideia com o que ocorre em *Memórias da Emília*, pois ao lermos a obra de Monteiro Lobato, percebemos que o autor criou mundos que não existem, mas passaram a existir à medida que foram criados, especialmente na imaginação de seus leitores. Considerando-se que esses leitores são, potencialmente, crianças e jovens, essa dimensão imaginativa ganha importância nos textos lobatianos, tanto mais naqueles em que suas personagens vivem, viajam e transitam em lugares desconhecidos. Jacqueline Held, em seu livro *O imaginário no poder* (1980), faz uma afirmação a respeito da ficção:

> A ficção se assemelha a um brinquedo. A ficção responde a uma necessidade muito profunda da criança: não se contentar com sua própria vida. A ficção não deveria abrir todas as espécies de portas, permitir à criança imaginar outras possibilidades de ser para que possa, finalmente,escolher-se? (Id. ibid., p. 17).

A partir da questão apresentada, podemos compreender que para desenvolver a atividade imaginativa de maneira harmoniosa, a criança leitora depende desse jogo de fingimento, no qual não existe nenhuma fronteira entre o possível e o impossível. É interessante evidenciarmos que o texto em análise possui, inclusive, caráter duplamente ficcional, porque se trata de um livro intitulado de “Memórias”,no qual o enredo da narrativa apresenta uma boneca, e não a representação de uma pessoa, tentando escrever o seu livro. É o Visconde, porém quem escreve a maior parte do livro, outra representação de um objeto inanimado, um sabugo, que ganhou vida. Assim, tanto do ponto de vista da autoria, quanto se observamos outros aspectos narrativos, que elencaremos a seguir, percebemos que, a rigor, não se trata nem mesmo de memórias ficcionais.

Desse modo, inicialmente, destacamos o fato de a narração estar dividida por três narradores. O central, heterodiegético, inicia a história contando as discussões de Emília e Visconde, e também o que acontecia no sítio no momento em que as memórias estavam sendo redigidas:

> O Visconde ergueu novamente os olhos para o forro, suspirando.
> Estavam os dois fechados no quarto dos badulaques. Servia de mesa um caixãozinho, e de cadeira um tijolo. Emília passeava de um lado para o outro, de mãos às costas. Ia ditar.
> – 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 (LOBATO, 1994, p. 10-11).

Já o Visconde de Sabugosa é o responsável pela maior parte da narração, desenrolada também em terceira pessoa, se colocando como narrador heterodiegético. Ao relatar a história do anjinho da asa quebrada, o sabugo explica que, com a chegada das crianças inglesas, Emília, Pedrinho e Lúcia ficaram com medo de elas roubarem Florzinha das Alturas. A saída encontrada pelos aventureiros do sítio foi colocar o Visconde vestido de anjo no

alto da pitangueira. Nessa parte, assim como em outros momentos da narrativa, encontramos o sabugo como narrador:

> A criançada inglesa, depois que o Almirante entrou na sala de Dona Benta, foi com Pedrinho para o pomar.
> – 'O anjo! O anjo! – gritavam todas.
> – Queremos ver o anjo!...'
> Pedrinho deteve-se diante da pitangueira e apontou para a estranha figura de mãos cruzadas na forquilha da árvore.
> – 'Lá está ele! O anjo é aquilo'.
> Faz-se grande silêncio. Milhares de olhos azuis se enfocaram na figurinha. Súbito, uma das crianças exclamou:
> 'Que anjo feio!' e a barulhada começou.
> 'Não valia a pena virmos de tão longe para vermos isso' – gritou outra. E terceira: 'Em qualquer casa de brinquedos em Londres temos coisa melhor'. E quarta: 'Parece anjo de pau... Nem se mexe'.
> Narizinho me fez sinal, a mim, Visconde, para que me mexesse e fiz uns movimentos muito desajeitados (Id. ibid., p. 22).

Evidencia-se, nesse trecho, que o Visconde narra a história do anjo falso e, para a surpresa dos leitores, era ele quem estava disfarçado como tal. É interessante notarmos que, ao redigir as memórias da Marquesa de Rabicó, o sabugo pode dar detalhes minuciosos das coisas que aconteceram no sítio. Nesse mesmo capítulo, as crianças inglesas protestam ao desconfiar da armação de Pedrinho, Emília e Narizinho: "-Francamente, perdemos a nossa viagem- murmuraram diversas - e o melhor é levarmos de volta os presentes trazidos. Esse anjo não merece nenhum, nem merece que brinquemos com ele. Só merece um pontapé" (Id., ibid., p. 23). Enquanto as crianças reclamavam da feiura do anjo, Peter Pan surgiu afirmando já saber de tudo, inclusive que o Visconde estava disfarçado de anjo.

Insatisfeitos, os pequenos ingleses criticaram o impostor. Peter Pan, por exemplo, chamou o Visconde de "macaco de sabugo" (Id., ibid., p. 23). Nesse ponto da narrativa, o leitor mais uma vez é surpreendido quando a boneca contesta as palavras de Peter Pan: "Macaco de sabugo dobre a língua! – gritou Emília. – O Visconde é um verdadeiro sábio, estimadíssimo de todos daqui, até de Dona Benta. Retire o macaco!..." (Id., ibid., p. 23). Como podemos perceber, embora explore e reclame muitas vezes do Visconde, a boneca não aceita que ninguém fale mal de seu amigo. Afinal, os dois podem ser considerados como irmãos, visto que foram criados pelas mesmas mãos, as de Tia Nastácia. Após longas discussões, Peter Pan acabou dando a sua palavra de que as crianças

inglesas se comportariam bem, razão pela qual Pedrinho solicitou a Emília que trouxesse o anjo: “Emília foi correndo. Instantes depois voltava, muito cheia de si, trazendo pela mão a encantadora criaturinha celeste” (Id. ibid., p. 24).

Além desse episódio, o Visconde ainda é o responsável pela narração de vários capítulos, dentre eles: “O Almirante assombra-se com o que vê”, “Onde aparece um famoso marinheiro”, e “Emília descobre o segredo do Popeye”. Alguns têm apenas um narrador; em outros, são dois que se sobrepõem e há passagens em que aparecem até os três, como acontece no décimo primeiro capítulo, intitulado: “A fuga do anjinho. Grande tristeza. Despedida da criançada e do Almirante Brown”.

Ao fim das memórias, Emília assume a posição de um narrador autodiegético, após brigar com o Visconde: “Fomos para Hollywood no ‘Wonderland’, com toda a criançada inglesa, Peter Pan e o Almirante. E Alice também. Fugi do sítio. Eu já andava enjoada daqueles bolinhos, de pitangueira, de países de gramática. Fugi – fugi – fugi com o anjinho e o Visconde” (Id. ibid., p. 50).

Essa estrutura narrativa se constitui uma das estratégias literárias de Lobato para configurar o jogo do “como se” porque, no trânsito de vozes, vai se configurando o mundo do texto, se erigindo a ficcionalidade das memórias que, somadas as de Emília com as do Visconde, dão ainda maior amplitude de verossimilhança ao mundo do faz de conta, pois tanto um quanto outro narrador confirmam a existência do narrado. Ao mesmo tempo, transgridem com os limites do gênero de memórias, na medida em que rompem com a unidade do sujeito que rememora.

Se atentarmos para a utilização do termo “memórias”, perceberemos que emprego acaba despertando algumas expectativas no público leitor, já que, quando um texto está assim intitulado, supõe-se que tenha sido escrito por uma pessoa que narrou fatos verídicos de sua vida. Do memorando, espera-se que seja um ser real, com características próprias e apresente acontecimentos interessantes a fim de prender a atenção de quem lê. Em síntese, nas memórias, os indivíduos contam fatos de suas vidas, sendo a narração feita de maneira autodiegética, na grande maioria dos casos. Em *Memórias da Emília,* o Visconde é quem escreve a parte dos acontecimentos apresentada como verídica, enquanto Emília é quem modifica a história, escrevendo da maneira que julga ser

a mais interessante para o leitor. Podemos entender, diante dessas ocorrências, que a ficção se desnuda como tal e assim transgride o mundo representado no texto, a partir da combinação e da seleção. O procedimento do autor faz com que esse mundo seja colocado entre parênteses, o que "significa para o destinatário da ficção que ela deva ser tomada como tal" (ISER, 1996, p. 31).

Ao analisarmos o capítulo, denominado: "O Visconde desabafa. Seu retrato da Emília. A boneca pensa em Hollywood", verificamos que o sabugo cientista, mesmo que a contragosto, continua narrando as memórias da Marquesa de Rabicó. Apesar disso, ele resolve armar algo contra a boneca: "Vou pregar-lhe uma peça, pensou lá consigo. Vou escrever uma coisa e quando ela voltar e me mandar ler, eu pulo um pedaço e leio outra. É isso" (LOBATO, 1994, p. 48). Dessa forma, o Visconde diz o que pensa sobre a Marquesa de Rabicó:

> 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 coisas assim.
> Também é a criatura mais interesseira do mundo. Tudo quanto faz tem uma razão egoística. Só pensa em si, na vidinha dela, nos brinquedos dela. Por isso mesmo está ficando a pessoa mais rica da casa. Eu, por exemplo, só possuo um objeto - minha cartola. Jamais conseguir ser proprietário de outra coisa porque se arranjo qualquer coisa Emília encontra jeito de me tomar. Até aquele ditonguinho que raptei do País da Gramática e escondi na boca, a diaba descobriu e me fez cuspir fora (Id., ibid., p. 48).

Nessa altura, o relato do sabugo científico se torna ambíguo, pois ao descrever os aspectos negativos de Emília, ele acaba evidenciando algumas das qualidades da boneca:

> Emília é uma criaturinha incompreensível. Faz coisas de louca, e também faz coisas que até espantam a gente, de tão sensatas. Diz asneiras enormes, e também coisas tão sábias que Dona Benta fica a pensar. Tem saídas para tudo. Não se aperta, não se atrapalha. Em matéria de esperteza, não existe outra no mundo. Parece que advinha, ou vê através dos corpos.
> Um dia, em que muito me impressione 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 implicante narizinho de retrós e respondeu:
> -'Sou a Independência ou Morte' (Id., ibid., p. 48).

A concepção do Visconde sobre Emília permite-nos compreender que a boneca é irreverente, age e pensa de maneira crítica, debocha de tudo e de todos. Como mencionado no trecho citado, ela é capaz de encontrar a solução para os mais variados problemas e explicação lógica para as suas inesperadas invenções. A boneca apronta o tempo todo e ainda consegue sair como heroína das histórias. Age com muita esperteza e, antes de alguém suspeitar do que ela pode estar aprontando, acaba prevendo todas as reações e dificuldades, a fim de tomar as providências necessárias para que tudo aconteça de acordo com que estava planejando.

Ainda no décimo segundo capítulo, Emília surpreende o Visconde ao averiguar o andamento de suas memórias. Temendo a atitude da boneca, o sabugo afirma que escreveu sobre a volta deles da viagem ao céu. Muito desconfiada, a boneca descobre as coisas escritas a seu respeito, que o amigo pretendia ocultar-lhe, reagindo prontamente:

> – Visconde, Visconde! O senhor está me tapeando!... Esse seu ar de cachorrinho que quebrou a panela está me dizendo que o senhor escreveu alguma coisa e quer impingir outra.
> O pobre Visconde corou até a raiz das palhinhas. Impossível enganar aquele azougue! A boneca arrancou-lhe das mãos o capítulo. Leu-o... Mas com grande assombro do Visconde não fez a cena que ele esperava (Id. ibid., p. 50).

Emília acusa o Visconde de traição, mas ao mesmo tempo concorda que tudo o que ele disse é a mais pura verdade. Para justificar o seu comportamento, acaba colocando a culpa em tia Nastácia: “Cada um de nós dois, Visconde, é como tia Nastácia nos fez. Se somos assim ou assados, a culpa não é nossa” (Id. ibid., p. 50). Nessa mesma narrativa, a boneca responsabiliza a empregada por sua natureza e também pela fuga do anjinho.

Ao final do capítulo “O Visconde desabafa. Seu retrato da Emília. A boneca pensa em Hollywood”, Emília cogita ideias, pensa e se despede do amigo, decidindo ela mesma contar suas memórias: “E depois duns instantes de meditação: – Estou a ver-me em Hollywood, no cinema... Súbito, teve uma ideia. – Pode ir embora Visconde. Eu mesmo quero acabar estas Memórias” (Id. ibid. p. 50).

Nesse ponto, as memórias da boneca se alteram, pois Emília resolve contar o que teria acontecido se tia Nastácia tivesse cortado a ponta da asa do

anjinho e não o que realmente acontecera no sítio, tudo isso, a partir de uma encenação. Assim, percebemos que tal representação se constitui em um jogo que resulta do fingir da protagonista. Emília, ao relatar sobre a sua fuga no navio inglês, contradiz o que se espera do gênero memorialístico enquanto condição de documento do real vivido. Desse modo, podemos afirmar que a invenção de Emília está sendo flagrada pelos leitores, pois esses sabem que as coisas que aconteceram ao final das memórias da Marquesa de Rabicó, não se passaram como a boneca desejou contar.

Monteiro Lobato cria, nesse episódio, a ficção dentro da ficção, pois os fatos narrados pelo Visconde até então funcionavam como se fossemfatos verídicos, ou seja, coisas que realmente aconteceram no sítio. Emília, atônita com o que o sabugo mencionou sobre ela e inconsolada pela fuga do anjinho Florzinha das Alturas, acha uma solução imediata para o seu problema: transformar as suas memórias em ficção. Agindo assim, passa a narrar sobre o período em que esteve em Hollywood.

Para chegar até lá, a boneca foi obrigada a enganar o Almirante, levando-o a desviar a rota: “Eu só queria saber do cinema. Queria Hollywood, que á cidade do cinema. Não discuti. Fingi que ia para Washington e fui para em Hollywood, de avião (Id., ibid. p. 51). O receptor do texto lobatiano sabe que a boneca está inventando essa história como parte de suas memórias, contudo, esse leitor é convidado a brincar com Emília por mais essa “invencionice”.

Monteiro Lobato consegue direcionar a representação para um final inusitado e duvidoso, já que o fim das memórias ficou sob a responsabilidade de Emília, o que coloca a narração sob suspeita, justamente quando seria o momento para uma maior aproximação da descrição com o vivido por aquela que narra suas memórias. A boneca, ao inventar a suposta viagem a Hollywood, aproveita a situação para se vingar do sabugo, criando circunstâncias em que o Visconde sempre acaba passando por dificuldades e constrangimentos:

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

> - É extraordinária a inteligência desta criança! Já está falando inglês sem o menor sotaque português! (Id.ibid., p. 50).

Na parte das memórias que estão sob o comando da boneca, ela tenta denegrir a imagem do Visconde, afirmando que, durante a viagem, ele perdera metade de sua ciência. Em contrapartida, enaltece as suas próprias qualidades ao afirmar que aprendera a língua inglesa em pouco tempo, chegando a corrigir muitos erros da Alice. Por esse prisma, podemos afirmar que o texto lobatiano apresenta uma armadura narrativa criativa assentada na metaficcionalidade.

Emília, no entanto, não para por aí e narra como foi o seu encontro com Shirley Temple, dizendo que a atriz ficou encantada com a sua visita e enfatizando que, em Hollywood, todos a conhecem e já ouviram falar a seu respeito:

> – 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, onde Dona Benta sentou em cima do dedo do Pássaro Roca pensando que era raiz de árvore... Quem não sabe essas estórias? (Id. ibid., p. 51).

Após um curto diálogo com a atriz mirim, Emília revela o motivo de sua diante da ideia, afirma: "– Acho que vai ser um sucesso louco, Emília! Nunca apareceu no cinema um anjo de verdade, nem uma boneca falante, nem um sabugo científico" (Id. ibid., p. 51). A boneca, entretanto, explica que Sabugosa não é mais cientista, visto que perdeu toda a sua ciência na viagem. A saída encontrada passagem por Hollywood, explicando que seu objetivo era se tornar estrela, almejando o mesmo para Florzinha nas Alturas e o Visconde. Shirley Temple, entusiasmada pela pequena atriz foi pensar em levar o Visconde até uma universidade, supondo que haveria por lá alguma bomba de ciência, como as de gasolina.

Como vemos, na parte em que assume a narração, Emília é, na realidade, a personagem que melhor traduz a complexidade do ser humano. A boneca carrega consigo seu lado de anti-heroísmo, ou seja, ela apresenta qualidades e defeitos ao mesmo tempo, possui iniciativa e criatividade, mas é também mandona e muitas vezes despótica, ora sensível, ora cruel. Ao concluir as suas memórias, por exemplo, tirou do Visconde, por vingança, o que ele

possuía de mais precioso: o conhecimento. Nem ao menos concordou com a solução que Shirley Temple propôs para recuperar a ciência do sabugo: "– Não é preciso– declarou por fim. – Conheço grandes artistas de cinema que não possuem ciência nenhuma. Rin-tin-tin, por exemplo. Qual a ciência dele? Nenhuma. Não sabe nem o que é verbo. E quantos outros!" (Id. ibid., p. 51).

Como o objetivo de Emília era se tornar uma atriz, Shirley aceita fazer um ensaio de fita em sua casa. Como sugestão, a boneca pensa encenar um trecho do livro *Dom Quixote de La Mancha,* no qual ela seria o moinho de vento, o Visconde faria o papel do cavaleiro, o anjinho seria Sancho Pança e a menina, Rocinante. Para realizar o seu empreendimento, Emília recorre ao faz-de-conta. O cabo de vassoura virou lança, o travesseiro na barriga do anjinho serviu de pança e as latas se tornaram armaduras.

No meio da filmagem, a mãe de Shirley surpreende sua filha e os demais habitantes do sítio: "Que maluquice é essa, minha filha? – Perguntou a boa senhora, que não sabia de nada. E vendo-me ali, mais o anjinho: Que crianças esquisitas, Shirley! Onde descobriu isso?" (Id. ibid., p. 53). Então, a atriz mirim justifica ser a famosa boneca Emília do sítio de Dona Benta, juntamente com o anjinho da asa quebrada.

A solução achada por Emília para os questionamentos da mãe de Shirley Temple foi sair da sala correndo para a rua. Assim, ela chamou um táxi, para ela e seus companheiros de filmagem, enquanto Shirley ordenava apressadamente: "Toque para a aldeia da Mancha onde mora este freguês" (Id. ibid., p. 53). Nesse ponto da narrativa, Emília é interrompida por Dona Benta, que estranha a ausência da boneca que, por sua vez, responde:

> – Não há nada, Dona Benta. É que estou escrevendo as minhas memórias e acabo de chegar a um ponto mais interessante. O táxi vai numa volada louca para a aldeia da Mancha. O cavaleiro andante geme com três costelas quebradas. Sancho perdeu barriga de travesseiro. Rocinante Shirley deixou a mamãe na sala de jantar com uma cara igualzinha a sua (Id., ibid., p. 54).

Quando Emília explica a Dona Benta o fato de estar escrevendo as suas memórias, assim como no início da narrativa, a boneca é novamente questionada: "- Que memórias Emília?" (Id., ibid., p. 54). Só lhe resta explicar que está concluindo as memórias que o Visconde escreveu, afirmando se ocupa

em escrever o que se passou em Hollywood com ela em, Shirley, o anjinho e o sabugo. Como Dona Benta tem certeza de que ela nunca esteve em Hollywood, mais uma vez, questiona as suas invencionices: "– Emília! – exclamou Dona Benta – Você quer nos tapear. Em memórias a gente só conta a verdade, o que houve, o que se passou. Você nunca esteve em Hollywood, nem conhece a Shirley. Como então se põe a inventar tudo isso?" (Id. ibid., 54). A resposta de Emília revela o caráter inovador e transgressor da narrativa, pois a boneca afirma: "– Minhas Memórias – explicou Emília – são diferentes de todas as outras. *Eu conto o que houve e o que deveria haver*" (Id. ibid., 54). Grifos nossos.

Além de Dona Benta, Pedrinho e Narizinho também interrompem as conclusões das memórias da Emília e, depois que leem, afirma que o texto estava muito engraçado. Ainda no transcorrer desse episódio, a boneca se cansa da função de escrever e, para finalizar o seu texto, mais uma vez pretende concluir com as mãozinhas do Visconde.

O sabugo nada entendeu ao ler a papelada, pois nunca estivera em Hollywood e, ao mesmo tempo, ficou espantado com o que estava escrito. Emília então diz que não teria problema algum, pois ele poderia simplesmente inventar o resto. Com medo de ser depenado, mais uma vez ele se põe a trabalhar. A forma como retoma as memórias é caracterizada novamente por um jogo de faz-de-conta, em que o narrado de fato não aconteceu. Como a boneca afirmou que ele poderia concluir de qualquer jeito, Sabugosa aproveita para se vingar novamente da amiga. Escreve que ela não foi contratada pela empresa cinematográfica e que apenas ele e o anjinho conseguiram sucesso em meio aos astros de Hollywood:

> – Esta é a famosa Emília, que nasceu no célebre sítio de Dona Benta.
> – Não interessa – respondeu Mr. John imediatamente, sem gagueira nenhuma. – Bonecas de pano não valem de nada.
> – Mas esta é falante, Mr. John! – alegou Shirley.
> – Pior ainda – disse ele - Podemos fazer negócio com o Dom Quixote e o anjinho. Mas a tal boneca de pano pode limpar as mãos às paredes. *Vade retro!...* (Id., ibid., p. 57).

Ainda nesse episódio, Emília mais uma vez surpreende o Visconde, porque não fica satisfeita com o que lê e obriga o sabugo a escrever as coisas do jeito que imaginou. Humildemente, ele voltou a trabalhar, mas quando a

boneca decide colocar no papel que se tornou estrela, assim como o anjo, enquanto o sábio foi para a lata do lixo, o Visconde não aceitou e, com medo de represálias, saiu correndo da presença dela.

No capítulo final, “Últimas impressões de Emília. Suas ideias sobre pessoas e coisas do sítio de Dona Benta”, a boneca resolve finalizar as suas memórias, afirmando que esse seria o seu primeiro volume, porque possivelmente, depois de velha, ela escreveria o segundo. Antes, porém, de pingar um ponto final em seu texto, ela resolve desfazer todas as mentiras a seu respeito. Segundo Nelly Novaes Coelho (2000), trata-se de um capítulo-defesa contra possíveis acusações de insensibilidade e ceticismo humano, como se pode observar no fragmento a seguir:

> Dizem todos que eu 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 desse mundo é a injustiça.
> Quando vejo certas mães baterem nos filhinhos, meu coração dói. Quando vejo trancarem na cadeia um homem inocente, meu coração dói. Quando ouvi Dona Benta contar a história de D. Quixote, meu coração doeu várias vezes, 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 próprio cavaleiro andante – estou vendo que é isso que acontece a todos os bons. Ninguém os compreende. Quantos homens não padecem nas cadeias do mundo só porque quiseram melhorar a sorte da humanidade? Aquele Jesus Cristo que Dona Benta tem no oratório, pregado numa cruz foi um. Os homens do seu tempo que só cuidavam de si, esses viveram ricos e felizes. Mas Cristo quis salvar a humanidade e que aconteceu? Não salvou coisa nenhuma e teve que aguentar o maior dos martírios (Id., ibid., p.58).

Ao afirmar que tem coração, Emília assume características próprias de um ser humano. Provavelmente, seja por essas e outras questões que Vera Maria Tietzmann Silva (2008) afirma que a boneca é sem dúvida, a personagem mais instigante do sítio: “Emília apresenta uma evolução gental” (Id., ibid., 123). Vale lembrar que ao longo de sua trajetória, como em*A chave do tamanho* (1942), ela apresenta algumas reações, como palpitação no coração, sua, sente fome, frio e ainda, falta de ar. Em algumas aventuras, chega a se declarar como uma “ex-boneca”.

Ainda nesse mesmo capítulo, Emília conta que era uma criatura feliz enquanto não sabia ler; entretanto, depois que aprendeu e teve acesso a jornais, começou a ficar triste com a realidade do mundo: guerras, crimes, perseguições, desastres e tanto sofrimento. Dessa forma, a boneca vê no sítio um lugar extraordinário onde a paz e a felicidade reinam: “O único lugar do mundo onde há paz e felicidade é no sítio de Dona Benta. Tudo aqui corre como num sonho” (Id. ibid., p. 58).

Nessa concepção do sítio como paraíso, é que podemos identificar outro importante aspecto do jogo do como se nessa narrativa lobatiana. Trata-se de uma perspectiva crítica do autor que, ao conceber esse espaço imaginário, aponta para uma reflexão sobre o mundo real. Segundo Iser (1996, p. 269), nesse processo o imaginário se altera outra vez quando a condição por ele provocada é influenciada pela imposição de forma do *como se.* Nesse caso, a autoindicação do fingir implica que o mundo apresentado no texto não é, na verdade, mundo algum, devendo, no entanto, ser imaginado, por força de certo propósito, *como se o fosse.*

No último capítulo de*Memórias da Emília,* a boneca expõe o que acha de cada um dos moradores do sítio: “O burro falante está bem velho”, “Rabicó, esse não vale nada. A gula o perdeu”, “Dona Benta é uma criatura boa”, “Tia Nastácia é a ignorância em pessoa”, “Narizinho eu quero muito bem, porque é uma espécie de minha mãe”, “Pedrinho? Um excelente rapaz” (LOBATO, 1994, p. 58-60). Nesse relato, Emília exclui o seu fiel companheiro devido aos desentendimentos que aconteceram entre ambos no transcorrer da elaboração das memórias e, na caracterização dos demais habitantes do sítio, reflete sobre as qualidades mais importantes de todo ser humano. Após ter dispensado o serviço do Visconde, conclui ela mesma as suas memórias:

> Bom. Vou acabar com estas Memórias. Já contei tudo quanto sabia; já disse várias asneiras, já dei minhas opiniões filosóficas sobre o mundo e as minhas impressões sobre o pessoal aqui de casa. Resta agora despedir-me do respeitável público.
> Respeitável público, até logo. Disse que escreveria minhas Memórias e escrevi. Se gostaram delas muito bem. Se não gostaram, pílulas! Tenho dito.
> Emília, Marquesa de Rabicó.
> Sítio do Picapau Amarelo,
> 10 de agosto de 1936 (Id. ibid., p. 60).

A passagem citada permite entendermos que, ao encerrar o seu texto, assinando-o, a boneca chama para si todos os créditos do trabalho, excluindo assim, o Visconde até mesmo de sua função de narrador. Emília torna-se, desse modo, privilegiada, já que foi a única personagem do sítio do Picapau Amarelo que escreveu um livro sobre si mesma: “Disse que escreveria minhas Memórias e escrevi” (Id., ibid., p. 60). Dessa forma, as memórias são finalizadas, mas o leitor não entra no “jogo” da boneca, pois ela acaba desmascarada na própria estrutura metaficcional – nessa impossibilidade de autoria, reside, mais uma vez, o jogo da transgressão lobatiana. Esse modelo de rebeldia criadora da boneca faz parte de sua personalidade e, de certo modo, todo o texto é um retrato expressivo dessa personagem cujo principal sentido de identificação está no cerne do verbo fingir.

4.2 A atualidade do jogo lobatiano

De acordo com Wolfgang Iser (2002), os autores jogam com os leitores e o texto é o campo desse jogo. Sendo assim, o próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual o autor se refere e intervém em algum mundo existente, mas conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Nessa perspectiva, o texto ficcional é formado por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla ação de imaginar e interpretar faz com que o receptor se sinta estimulado na atividade de visualizar as variadas formas possíveis do mundo identificável, de maneira que o mundo repetido no texto comece inevitavelmente a sofrer modificações. Todas essas novas significações que o leitor traz acabam por transgredirem e, daí, modificarem o mundo referencial presente na obra literária.

Considerando que o texto ficcional invoca a convenção de um contrato entre autor e leitor, é importante evidenciarmos que Monteiro Lobato ficou conhecido pelo conjunto educativo, instigante e divertido de seus livros, marcando gerações e introduzindo milhares de crianças no universo literário.

Nas suas narrativas, como temos observado, as personagens que imperam não são reis e rainhas, fadas e bruxas, príncipes e princesas, pelo contrário, nessa literatura, os protagonistas são as crianças, uma bonequinha de pano, um sabugo, entre outros seres mágicos.

Segundo Bateson, citado por Iser (1996), a leitura “é, como a vida, um jogo, cujo propósito consiste em descobrir as regras que se modificam continuamente e permanecem não-reveláveis” (p.52). Isso também é válido para a estrutura de jogo do texto à medida que as normas de sua legibilidade não são dadas, muito menos reveladas. O leitor, no entanto, reage adequadamente, preenchendo os espaços vazios e dando novas significações para aquilo que está sendo lido. Sobre essa questão, Iser esclarece que:

> O autor e o leitor participam, portanto de um jogo de fantasia; jogo que sequer se iniciaria se o texto pretendesse se algo mais do que regra de jogo. É que a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades (Id., 1999, p. 10).

Esse fragmento permite entendermos que, no ato da leitura, o texto distribui certos papéis aos seus receptores e espera deles certa atuação. Desse modo, o leitor faz um acordo com autor, para adentrar nas regras do jogo literário, vivenciando as situações do texto como se fossemverdades. Além disso, esse processo de jogo resgata uma dimensão essencial no transcorrer da leitura, o prazer de ler. Após observamos como se configuram os atos de seleção, combinação e autodesnudamento da ficcionalidade em *Memórias da Emília,* podemos dizer que o cenário, a estilização do gênero das memórias, a intertextualidade, as personagens e, especialmente, os diálogos lúdicos estabelecidos entre a Emília e o Visconde na funcionam como estratégias utilizadas pelo autor a fim de alcançar a comunicação direta com o seu leitor.

Segundo Iser (1996), os atos de fingir se diferenciam, entre si pela natureza de sua duplicação, a partir da qual emergem espaços de jogo diferentes em cada caso. O ato de seleção abre um espaço lúdico entre os campos de referência e sua configuração no texto. Dessa forma, ao selecionar o Sítio do Picapau Amarelo como cenário das peripécias armadas por Emília e pelo Visconde para a produção de um livro de memórias, Lobato joga com a imaginação do leitor, tornando a

leitura puro deleite. O autor fez desse cenário o lugar privilegiado, ponto de partida e chegada das reinações dos aventureiros que criou. É no sítio que podemos observar Florzinha das Alturas a dialogar com as crianças inglesas e a experimentar os famosos bolinhos de Tia Nastácia. Tudo acontece nesse espaço, desde as coisas mais simples até as mais complexas, em total harmonia com a valorização do espaço rural, como apontando anteriormente.

Interessa lembrar que, nas obras lobatianas, o espaço urbano raramente é palco de aventuras, fica sempre distante, sendo mencionado apenas no cotidiano de Pedrinho e sua mãe. Uma exceção é, justamente em *Memórias da Emília,*obra em que constatamos a presença do espaço urbano, como ocorre nas memórias fantásticas da boneca Emília quando narra suas peripécias em Hollywood. Trata-se, porém, de um episódio secundário, embora rico em situações misteriosas, humor, enfim, de elementos que inovam a narrativa do escritor. Com isso, cria-se no texto ficcional um jogo que oferece certa variedade de situações/espaços: “o jogo encenado do texto não se desdobra, portanto, como um espetáculo que o leitor meramente observa, mas é tanto um evento em processo como acontecimento para o leitor, provocando seu envolvimento direto na encenação” (ISER, 2002, p. 116).

A partir das personagens Emília e Visconde, Monteiro Lobato também convida os leitores a entrarem em um jogo de brincadeira quando insere,elementos e vocabulário próprios de um livro de memórias. Diferenciando-se de outros livros do gênero, as memórias da boneca foram iniciadas com seis pontos de interrogação: “-Vamos, Visconde. Bote aí seis pontos de interrogação – insistiu a boneca. – Não vê que estou indecisa interrogando-me a mim mesma?” (LOBATO, 1994, p. 10). O artifício nos faz perceber como são incertas as memórias da boneca, que, brinquedo humanizado, desconstrói os fundamentos tradicionais narrativas similares.

O ato de combinação abre outro espaço de jogo entre a interação recíproca dos segmentos textuais; assim, podemos afirmar que a organização das personagens e suas ações provocam no leitor diversas expectativas no ato da leitura. Na narrativa em análise, as personagens nucleares transitam entre o real e a fantasia sempre de forma imediata. Esse jogo de faz-de-conta é a

maneira como os habitantes do sítio participam ativamente da realidade, inovando-a e questionando-a de maneira bastante criativa.

Em seus estudos, Zinda Maria Vasconcelos (1982) destaca as características de Emília e Sabugosa: “a boneca diz bem alto os pensamentos mais censurados por todos, age segundo os impulsos normalmente reprimidos, quebra os padrões aceitos” (p. 143). Já ao Visconde cabe a função de “transmissor da voz da prudência e experiência adquirida que aqueles [os adultos] desempenham normalmente” (p. 140). Essas características, evidenciadas por Vasconcelos como recorrentes em obras de Lobato, também se fazem presentes na atuação das personagens lobatianas da narrativa em análise, pois o sabugo age sempre de forma correta, relatando a “verdade”, os fatos verídicos, como aconteceram. Sua amiga, ao contrário, tenta iludir os leitores já a partir da questão da autoria do seu texto, além de superdimensionar os seus feitos e inventar fatos, como sua estada em Hollywood, acontecimentos que não passaram de um grande fingimento.

Lobato permite que o texto jogue com os seus leitores, ao transformar pessoas com existência concreta em personagens, a exemplo da atriz Shirley Temple, que a boneca Emília encontra em Hollywood: “Lá chegando, com o anjinho por uma das mãos e o Visconde pela outra, fui logo a procura de Shirley Temple. Bati na porta da casinha dela” (LOBATO, 1994, p. 51). Inspirando-se em figuras ficcionais de outros escritores e do cinema, o autor cria novas personagens, possibilitando um trânsito entre mundos distintos, ou seja, entre o concreto e o imaginário. Esse processo estimula cada vez mais a comunicação com o leitor a partir da identificação que esse tem com as personagens. Segundo Sonia Salomão Khéde (1990), essa identificação pressupõe uma co-participação, ou seja, a decodificação do texto demande do leitor um esforço de preenchimento dos vazios significativos que toda obra literária apresenta na sua configuração do real.

Outro exemplo que permite ao leitor sentir prazer com o texto lobatiano pode ser observado no fragmento em que Emília,cansada de escrever as suas memórias, passa o comando do texto de vez para as mãos do Visconde. Ele, que não perde a chance de indagar sobre as invencionices da boneca, questiona: “-Como poderei escrever uma história que não sei? Nunca estive em

Hollywood, nem nunca você me contou essa passagem" (LOBATO, 1994, p. 55). Ao que a interlocutora, usando de sua esperteza, responde: "– E que tem isso, bobo? Eu também não estive lá e estou contando tudo direitinho. Quem tem miolo não se aperta" (Id. ibid., p. 55).

Entre as diversas formas de jogar com o leitor, em *Memórias da Emília,*ainda é possível enfatizar o caráter lúdico do texto constituído notadamente a partir dos diálogos cômicos entre Emília e o Visconde. Assim, podemos afirmar que as relações estabelecidas entre essas personagens colaboram como estratégias de atração e envolvimento do leitor com o texto. Tanto a boneca quanto o sabugo possibilitam um significado especial à obra literária em estudo e, unidos, tornam a narrativa significativa e interessante. Procede, portanto, afirmarmos que as memórias da Marquesa de Rabicó não alcançariam o sucesso reconhecido que desfrutam se Emília e o Visconde não tivessem vivenciado os episódios mais marcantes dessa narrativa.

Para Khéde (1990), o ludismo é uma das formas mais apropriadas de aproximação com a criança, uma vez que, na infância, a exploração do mundo com a liberdade e a própria necessidade de adaptar-se às situações confere ao jogo um papel preponderante. Trata-se de um dos recursos mais fecundos para a configuração de personagens que se identificam com a maneira contemporânea de apreender o mundo, pois entre literatura e ludismo existe uma relação essencial.

Já no ato do *como se,* abre-se um espaço de jogo entre um mundo empírico e sua metaforização. Dessa forma, o que se repete no texto não visa denotar o mundo, mas apenas um mundo representado. Esse pode repetir uma realidade identificável, contudo, contém uma diferença decisiva. Conforme Iser (2002), a encenação é basicamente um meio de transpor fronteiras e isso é igualmente verdadeiro para o jogo do texto, que representa uma transformação e, ao mesmo tempo, revela como se faz uma encenação. O que sucede dentro dele não tem consequências inerentes ao mundo real referido: "Assim, ao se expor a si mesma a ficcionalidade, assinala que tudo é tão-só de ser considerado *como se* fosse o que parece ser; noutras palavras, ser tomado como jogo" (Id. ibid., p. 107).

Outra forma de jogo que apontamos na narrativa em análise é que Monteiro Lobato articula com o sentido de se pensar seu livro como se fosse efetivamente de memórias, já que a própria personagem Emília reforça essa ideia de gênero memorialístico, quando decidiu escrever sobre a sua vida. Podemos afirmar que, enquanto fingimento, a narrativa de *Memórias da Emília*constrói um campo de encenação no qual os elementos estão configurados a partir do jogo do *como se.* Assim sendo, as possíveis representações do real são transportadas para um plano de fingimento. Tudo o que existe no mundo real vai sendo desarrumado peloselementos que se tornam presentes no jogo literário. O leitor, que é convidado a "brincar" com Emília quando ela inventa as suas supostas memórias, não perde a consciência de que aquilo que a personagem escreve não é real, ou seja, não aconteceu de fato; entretanto, se diverte ao saber que o livro da boneca é algo representado dentro da representação, atribuindo isso a uma de suas tantas peraltices.

De acordo com Iser (1996), encontra-se na dinâmica do jogo o elemento de "surpresa", "aventura" ou "intuição" (p. 316). Desse modo, podemos afirmar que *Memórias da Emília,* além de proporcionar que o leitor vivencie todas essas experiências, a partir das personagens e da própria trama, o texto serve ao mesmo tempo para educar e para divertir. Lobato joga com o receptor de suas obras, a fim de que o leitor experimente a representação do real sob forma do jogo e da ficção, criando um mundo mágico, como observamos no livro em análise.

Memórias da Emília, além de ser acolhido positivamente pelo seu receptor, enriquece o ato da leitura, uma vez que a imaginação recebe subsídios para transgredir o real. Como observamos no transcorrer da análise, as personagenscompõem um cenário muito próximo ao da criança. Emília e o Visconde vivem múltiplas peripécias para escreverem sobre tudo aquilo que aconteceu no sítio, nos arredores ou em diferentes pontos do espaço e do tempo. Esse espírito aventureiro das personagens representa a curiosidade, a inventividade e a realização de muitos dos desejos do leitor mirim.

Nessa obra literária, assim como em outras de sua autoria, Lobato ainda insere personagens de diferentes sistemas literárias, como frisamos anteriormente. Isso desperta no leitor o interesse pela cultura mundial, fazendo-o conhecer personagens ficcionais de procedências variadas. Não é por acaso

que, em *Memórias da Emília,* a boneca afirma: “A criança só cuida de duas coisas: brincar e aprender. As duas velhas só cuidam de nos ensinar o que sabem e de ver que tudo ande a hora e tempo” (LOBATO, 1994, p. 58). No sítio do Picapau Amarelo, brincar e aprender são sinônimos e essa aprendizagem acontece em contato com a narrativa. De acordo com Eliane Debus (2007), o discurso explícito de que o sítio é local de aprendizagem remete à intenção de Lobato de, por meio de suas narrativas, apresentar outra possibilidade de ensino menos sisuda, em que se possa aprender brincando.

O leitor das *Memórias da Emília* é convidado a participar ativamente da narrativa, sendo resgatado de uma posição passiva e transformado em um indivíduo atuante, co-partícipe das aventuras. A partir das personagens de Lobato, a criança encontra-se com a autonomia da palavra e, questionando o mundo, torna-se proprietária dela. O ponto alto desse processo acontece quando o ato de ler atinge o seu significado integral, ou seja, quando possibilita o conhecimento do mundo, mas oportuniza igualmente que esse mundo seja exposto, discutido, analisado e recriado. E a obra literária de Monteiro Lobato permite essa reinvenção, o que ratifica a viabilidade de se ler e se trabalhar com seus textos, em variados tempos e contextos, conferindo-lhe assim, atualidade e permanência, características inerentes às especificidades estéticas da literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A infância de grande parcela da população brasileira está marcada pelas das histórias contadas pelo paulista Monteiro Lobato, fato que evidencia sua importância para a ficção infantil. Sua obra, ainda hoje, tem força suficiente para nos transportar ao mundo de encantamento que ganha vida no Sítio do Picapau Amarelo. Lobato acreditava que a criança era merecedora de uma leitura capaz de ensiná-la a refletir e a questionar o mundo de forma crítica e consciente. Esse projeto do autor se faz presente em todas as suas obras infanto-juvenis, seja na figura do Visconde de Sabugosa, personagem que transmitia aos demais habitantes do sítio diversos conhecimentos, seja na de Emília, a boneca irreverente e crítica que afirmava possuir ideias de um filósofo. Sobre o valor da literatura na formação integral do indivíduo, Nelly Novaes Coelho salienta que se trata da: “mais importante das artes, pois sua matéria é a palavra (o pensamento, as ideias, a imaginação), exatamente aquilo que distingue ou define a especificidade do ser humano” (COELHO, 2000, p. 10).

Desse modo, leitura do texto literário pode ser vista como: “uma aventura espiritual que engaja o *eu* em uma experiência rica de vida, inteligência e emoções” (Id. ibid., p. 32). Podemos afirmar que as obras lobatianas permitem ao leitor experimentar sonhos, emoções e fantasias. Nelas, observamos a presença de personagens capazes de despertar no receptor o interesse pela leitura e estimular a sua imaginação. Os livros de Monteiro Lobato permitem viajar pelo mundo mágico e surpreendente da ficção, além de proporcionarem novos saberes. Desse modo, as narrativas lobatianas se constituem num interessante eixo de interlocuções com o mundo de invenções criativas que também pode ser vivenciado pelo o indivíduo que lê.

Apresentamos, em nossa pesquisa, alguns fatos da vida e da obra de Monteiro Lobato que fizeram dele um marco na história da literatura infantil no Brasil. Comentamos também as estratégias do autor para aproximar o leitor do texto literário. Entre as obrasde sua criação, destacamos *Memórias da Emília,* ressaltando a atuação da personagem do título e o Visconde de Sabugosa.

Consideramos que a literatura, mais do qualquer texto, exige a participação do indivíduo, requer que ele se comova com a leitura, ao mesmo tempo em que o remeta a outras histórias e personagens. Apropriamo-nos dos estudos de Wolfgang Iser por compreendermos que, para o receptor de *Memórias da Emília,* as inumeráveis oportunidades de entrada no texto são evidentes, uma vez que, com o "texto em aberto", o leitor é capaz de reconstruir o seu significado e com ele interagir. Seguindo Iser, ainda defendemos a relação tríadica entre realidade, ficção e imaginário, como elementos constitutivos do ficcional. Desse modo: "o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é a de provocar a repetição da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido" (ISER, 2002, p. 958). Para o teórico, o atributo ficcional do texto se compõe pela ação dos atos de fingir: seleção, combinação e autodesnudamento da ficcionalidade.

Partindo do "ato de seleção", elencamos alguns dos elementos que Monteiro Lobato inseriu na narrativa como instrumentos de atração e envolvimento do leitor com o texto: o Sítio do Picapau Amarelo como cenário privilegiado da narrativa e a recriação das memórias a partir das personagens Emília e Visconde. Desse modo, focalizamos especialmente a reinvenção do gênero memorialístico em *Memórias da Emília*. Com esse propósito, apontamos, inicialmente, o que alguns teóricos, tais como Lejeune, Halbwachs, Le Goff, principalmente, apresentam sobre questões relativas ao conceito de memória e ao gênero memórias.

Nessa parte da pesquisa, também enfatizamos o processo de intertextualidade, pois notamos, na obra lobatiana, a presença de personagens de diferentes histórias e universos infantis, como o Peter Pan, Alice, Popeye, entre outros. A relação das personagens do Sítio com esses visitantes ilustres ocorre sem a intervenção dos adultos, amplificando, assim, a dimensão lúdica da história. Emília, Narizinho, Pedrinho e os demais habitantes do sítio já estavam familiarizados com essas figuras famosas e, por isso, desejavam conhecê-las pessoalmente. Também foi possível observar o processo intertextual das memórias da boneca de pano, uma vez que ela inicia o seu "livro" de modo semelhante ao de *As Aventuras de Robinson Crusóe.*

Como observamos, Lobato criou um cenário e personagens que permitem o envolvimento dos pequenos leitores com seu texto, que podem se identificar com a obra, sentindo-se parte integrante daquele universo ficcional. Tal afinidade possibilitou investigarmos o “ato de combinação”, observando as ações das personagens, especialmente os diálogos estabelecidos entre a boneca Emília e o Visconde de Sabugosa. Buscamos demonstrar que o “ato de combinação” cria relacionamentos intratextuais e, no caso específico das personagens lobatianas, enfatizamos a atuação dessas duas personagens centrais da narrativa. Os relacionamentos dessas personalidades revelam as peripécias que a boneca realizou para tecer as suas memórias, cujo projeto de escrever sobre a sua vida foge ao que se espera do gênero memorialístico, pois, como observamos, as suas memórias foram escritas em colaboração pelo Visconde.

Em *Memórias da Emília,* os diálogos entre a boneca falante e o sabugo científico também envolvem o leitor pela função lúdica que desempenham. Monteiro Lobato apresenta essa narrativa ao leitor como um brinquedo cheio de magia e, assim,a boneca e o Visconde provocam a imaginação, despertam a curiosidade e divertem os seus leitores. Ao mesmo tempo, a caracterização de Visconde como um sábio estabelece a tônica cognitiva da obra lobatiana: a possibilidade de divulgar conhecimentos associa-se à perspectiva do autor sobre a ciência moderna, em uma época marcada pela crença na tecnologia e no progresso.

Já a maneira como Lobato constrói a narrativa de *Memórias da Emília,* permitindo que um sabugo e uma boneca, enquanto seres ficcionais, registrem a vida da Marquesa de Rabicó, vem confirmar o autodesnudamento da obra literária, uma vez que o texto é apresentado ao leitor como se fossemmemórias. No quarto capítulo, “O ato de autodesnudamento da ficcionalidade”, concluímos que, na narrativa em estudo*,* há a presença de três narradores: um narrador central, que conta as discussões dos memorandos para tecerem as memórias, o Visconde encarregado da maior parte da narração desenrolada em terceira pessoa, e Emília que conclui a narrativa em primeira pessoa. Esse arranjo transgride as características fundamentais do gênero memorialístico, por isso podemos afirmar que, por meio desse “jogo” de narradores, no visível confronto

entre as memórias redigidas pelo sabugo e as versões de Emília, se estabelece mais um artifício lúdico a propiciar vivacidade ao mundo da imaginação.

A análise dos dados obtidos e as reflexões feitas sobre os atos de fingir nos remetem à conclusão de que, ao lidar com o público infantil, Lobato selecionou e combinou elementos que favorecem a interação entre o texto e o leitor. Por meio de Lúcia, Pedrinho, Visconde e Emília, as crianças adentram magicamente no misterioso mundo do sítio, condição esta que permite ao receptor vivenciar com a boneca de macela suas audaciosas memórias.

Assinala-se, assim, que esta pesquisa permite constatar a dimensão altamente lúdica de *Memórias da Emília* que,associada ao seu caráter cognitivo, possibilita a diversos leitores a encontrar o verdadeiro deleite por meio do ato da leitura: o ler por prazer. Essa, no nosso entender, é a maior contribuição do lobato, autor emblemático da literatura infanto-juvenil brasileira. É o momento, então, de fazemos uso das palavras finais da boneca Emília: “Já contamos tudo quanto sabíamos; (...) Respeitável público, até logo”.

REFERÊNCIAS

ABROMOVICH, Fanny. **Literatura infantil:** gostosuras e bobices. 5. ed. São Paulo: Scipione, 1997.

AZEVEDO, Carmem Lucia de. **Monteiro Lobato, furacão na Botocúndia.** Edição compacta/ Carmen Lucia de Azevedo, Marcia Camargos, Vladimir Saccheta. São Paulo: SENAC, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética:** A teoria do romance. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem:** problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Hucitec, 1986.

BANDEIRA, Manuel. Eis um escritor feliz. **Ciência e Trópico.** v. 9, n. 2, p. 191, jul./dez. 1981.

BARBOSA, Alaor. **O ficcionista Monteiro Lobato.** São Paulo: Brasiliense, 1996.

BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido.** 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

BOSI, Alfredo. Lobatoe a criação literária. **Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade**. São Paulo, v. 37, jul./dez., 1976.

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

CADEMARTORI, Ligia. **O que é literatura infantil.** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2010, (Coleção primeiros passos; 163).

CAMARGOS, Márcia. **Juca e Joyce:** memória da neta de Monteiro Lobato. São Paulo: Moderna, 2007, (Série imagem & texto).

CANDIDO, Antônio. **A personagem de ficção.** 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAVALHEIRO, Edgard. **Monteiro Lobato:** vida e obra. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1962, I e II.

CECCANTINI, João Luís; LAJOLO, Marisa. **Monteiro Lobato livro a livro.** São Paulo:UNESP, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil:** teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

_____. **Dicionário crítico da literatura infantil brasileira:** séculos XIX e XX. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

COENGA, Rosemar (Org.). **Leitura e literatura infanto-juvenil:** redes de sentido. Cuiabá, MT: Carlini & Caniato, 2010.

COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário.** Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global Editora, 2003.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria:** Literatura e senso comum. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **Literatura infantil:** teoria e prática. São Paulo: Ática, 1999.

DEBUS, Eliane. **Monteiro Lobato e o leitor, esse conhecido.** São Paulo:EDUFSC, 2007.

DUARTE, Lia Cupertino. **Lobato humorista:** a construção do humor nas obras infantis de Monteiro. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin.** São Paulo: Ática, 2006.

FROTA, Adolfo José de Souza. A memória e o espaço como atividade de criaçãoem J. D. Salinger. In: **Linguagem:** Estudos e pesquisas. Vols.8-9. Catalão: Editora UFG, 2006.

GREGORIN, José Nicolau. **Literatura infantil:** múltiplas linguagens e formação de leitores. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HELD, Jacqueline. **O imaginário no poder:** as crianças e a literatura fantástica**.** Trad. Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens:** o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In. : LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor***:* textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

_____. O jogo do texto. In. : LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor***:* textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.

_____. Os atos de fingir. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A teoria da literatura e suas fontes.** 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chaves da época. Trad. Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria daliteratura em suas fontes.** 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. Vol II.

_____. **O fictício e o imaginário:** perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1996.

_____. **O ato da leitura:** uma teoria do efeito estético. São Paulo: Ed. 4, 1999. 2 v.

JENNY, L. et al. **Intertextualidades.** Coimbra: Almedina, 1979.

JOSÉ, Elias. **Literatura infantil:** ler, contar e encantar as crianças. Porto Alegre: Mediação, 2007.

KHÉDE, Sônia Salomão. **Personagens da literatura infanto-juvenil.** 2. ed. São Paulo: Ática, 1990.

KOCH, Ingedore G. Villaça, etal. **Intertextualidades:** diálogos possíveis. 2. ed. São Paulo: Cortez: 2008.

KOSHIMA. Alice Mitika. **Monteiro Lobato:** intelectual, empresário, editor. São Paulo: Edusp: Com Arte, 2006, (Coleção Memória Editorial, 4).

LAJOLO, Marisa. Do intertexto ao hipertexto: as paisagens da travessia. In: ANTUNES, Benedito (Org). **Memória, literatura e tecnologia.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2005. p. 27-36.

_____. “Emília a boneca atrevida”. In: MOTA, Dantas; JUNIOR, Benjamim Abdala. **Personae:** grandes personagens da literatura brasileira. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

_____. **Monteiro Lobato:** Um brasileiro sobre medida.2. ed. São Paulo: Salamandra, 2006.

_____. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo.** São Paulo: Editora Ática, 2002.

_____. **Literatura:** leitores e leitura.São Paulo: Moderna, 2001.

ZILBERMAN. **Literatura infantil brasileira:** histórias e histórias.6 ed., São Paulo : Editora Ática, 2007.

_____. **A formação da leitura no Brasil.** 2. ed. São Paulo: Ática, 1998.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Tradução: Bernardo Leitão. [et al.]. 5. ed. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico:** de Rousseau à Internet. Philippe Lejeune; organização: Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor:** textos de Estética da Recepção. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. **O controle do imaginário & a afirmação do romance:** Dom Quixote, as relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shand. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOBATO, José Bento Monteiro. **A menina do narizinho arrebitado**. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia., 1921. Ed. fac-similar pela Metal Leve.

_____. **A reforma da natureza.** 38. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Globo, 2010.

_____. **Aritmética da Emília.** 29. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **A chave do tamanho.** 42. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____**. Cartas escolhidas**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961b. 2º Tomo.

_____. **História das invenções.** 29. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

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

_____. **Memórias da Emília.**42. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **O Picapau Amarelo.** 34. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.

_____. **O Poço do Visconde.** 21. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **O Saci.** 56. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Prefácios e entrevistas, conferências, artigos e crônicas.** São Paulo: Brasiliense, 1972.

_____. **Reinações de Narizinho.** 48. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **Viagem ao céu.** 45. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

LOPES, Eliane Marta Teixeira; GOUVÊA, Maria Cristina de. **Lendo e escrevendo Lobato.** Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MACIEL, S. D. A literatura e os gêneros confessionais. In: BELON, A. R.; MACIEL, S. D. **Em diálogo:** estudos literários e linguísticos. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2004.

MOISÉS, Leila Perrone. Crítica e intertextualidade**.** In. **Texto, crítica e escritura.** 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

NITRINI, Sandra. Intertextualidade**.** In. **Literatura Comparada:** história, teoria e crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

OLIVEIRA, Leda (Org.). **O que é qualidade em literatura infantil e juvenil? Com a palavra o escritor.** São Paulo: DCL 2005.

PARREIRAS, Ninfa. **O brinquedo na literatura infantil:** uma leitura psicanalítica. São Paulo: Biruta, 2002.

PASSARELI, Lilian. **Ensinado a escrita:** o processual e o lúdico. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

PAULINO, Graça. **Intertextualidades:** teoria e prática. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

PRADO, Amaya O. M. de Almeida.Circuito confessional na obra infanto-juvenil de Orígenes Lessa. In.: **Caderno do Seminário Permanente de Estudos Literários** / CaSePEL – Nº 4. (junho, 2008). Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2008. 71 p.
I

RAMOS, Anna Claudia. **Nos bastidores do imaginário:** criação e literatura infantil e juvenil. São Paulo, DCL, 2006.

ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Teoria e ficção:** indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

ROSA, Nereide Schilaro Santa. **Biografias Brasileiras:** Monteiro Lobato. São Paulo: Callis, 1999.

_____. **Crianças famosas:** Monteiro Lobato. 2. ed. São Paulo: Callis, 2010.

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

SANTOS, Boaventura Souza. Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna. **Estudos Avançados**, v. 2, n. 2,São Paulo, mai./ago. 1988.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Literatura infantil brasileira:** um guia para professores e promotores de leitura. Goiânia: Cânone Editorial, 2008.

TURCHI, Maria Zaira; SILVA, Vera Maria Tiezmann (Orgs). **Leitor formado, leitor em formação:** a leitura literária em questão. São Paulo: Cultura Acadêmica, SP: ANEP, 2006.

VASCONCELLOS, Zinda Maria Carvalho de. **O universo ideológico da obra infantil de Monteiro Lobato***.* São Paulo: Traço, 1982.

YUNES, Eliana; PONDÉ, Glória. **Leitura e leituras da literatura infantil.**2 ed. São Paulo: FTD, 1989.

YUNES, Eliana; OSWALD, Maria Luiza (Orgs). **A experiência da leitura.** Edições Loyola, São Paulo, 2003.

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. **Um Brasil para crianças.** São Paulo: Global, 1986.

Paulo por gentileza formatar essas duas citações p mim.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**, 11. ed. São Paulo: Globo, 2003.

_____. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 2009.

_____. **A leitura e o ensino da literatura***.* 2. ed. São Paulo: Contexto, 1991.