



ASPECTOS DA NARRATIVA *MEMÓRIAS DE EMÍLIA*:  
MONTEIRO LOBATO E A CONSOLIDAÇÃO DA  
LITERATURA INFANTOJUVENIL NO BRASIL

BRUNO MARQUES DUARTE

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em  
Letras – História da Literatura pela Universidade  
Federal do Rio Grande (FURG). Pesquisa romances  
históricos contemporâneos e historiografia literária.

Contato: [brunomd@hotmail.com](mailto:brunomd@hotmail.com)

# ASPECTOS DA NARRATIVA *MEMÓRIAS DE EMÍLIA*: MONTEIRO LOBATO E A CONSOLIDAÇÃO DA LITERATURA INFANTOJUVENIL NO BRASIL

Bruno Marques Duarte

**RESUMO:** Este artigo analisa a importância de Monteiro Lobato (1882-1948) para a formação e consolidação da literatura infantojuvenil no Brasil, através do exame das características literárias presentes na obra *Memórias de Emília*. Esta obra tem como protagonista a personagem mais famosa do seu universo literário: a prodigiosa boneca Emília, escrevendo suas memórias no âmbito do fantástico.

**PALAVRAS-CHAVE:** História da literatura. Literatura infanto-juvenil. Monteiro Lobato. *Memórias de Emília*.

## ASPECTS FROM THE NARRATIVE “MEMÓRIAS DE EMÍLIA: MONTEIRO LOBATO” AND THE CONSOLIDATION OF CHILDREN’S LITERATURE IN BRAZIL

**ABSTRACT:** This paper analyzes, based on the study of the literary characteristics presented in *Memórias de Emília*, the importance of Monteiro Lobato (1882-1948) for the formation and establishment of children’s literature in Brazil. The protagonist of the book is the most famous character in that specific literary universe: the prodigious doll Emília, who writes her memories in the realm of the fantastic.

**KEYWORDS:** History of literature. Children’s literature. Monteiro Lobato. *Memórias de Emília*.

## INTRODUÇÃO

No percurso da história da literatura brasileira, a ficção destinada às crianças, sucessivamente ocupou um lugar de menor importância, não só na área da historiografia, mas também no campo da crítica literária. Entre o final do século XX e início do XXI, esse cenário vem modificando-se aos poucos, dado que o gênero tornou-se objeto de reflexões e análises em teses e dissertações nos programas de pós-graduações do Brasil. Portanto, pode-se afirmar que o gênero em exame é um objeto literário recente no país, bem como a sua história.

Na Europa, a literatura que visava um público infantil só passou a ser publicada efetivamente no século XVIII. Entretanto, “no século XVII, foram escritas histórias que vieram a ser englobadas como literatura também apropriada à infância”: as *Fábulas*, de La Fontaine; *As aventuras de Telêmaco*, de Fénelon e os *Contos da Mamãe Gansa*, de Charles Perrault, cujo título original era *Histórias ou narrativas do tempo passado com moralidades* (LAJOLO; ZILBERMAN, 1984, p. 14).

A literatura infantil brasileira começa a dar seus primeiros passos no final do século XIX, durante o período histórico da passagem da monarquia para a república. Nesse contexto político, o país se urbanizava e se modernizava de forma rápida, logo, “começam a sistematizarem-se os primeiros esforços para a formação de uma literatura infantil brasileira, esforços até certo ponto voluntários e conscientes” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1984, p. 27). Os processos de valorização da escola e do letramento, também demandam que se produza uma literatura própria para as crianças, uma vez que, até o presente momento, não havia material literário adequado para esse tipo de público leitor.

Nesse primeiro momento da literatura infantil brasileira, estimulado pelas necessidades do país que se organiza enquanto república, o gênero é marcado pela presença de obras estrangeiras traduzidas em edições portuguesas. Em virtude disso, no último quartel do século XIX temos as traduções e adaptações feitas por Carlos Jansen e Figueiredo Pimentel de algumas obras, tais como: *Contos seletos das mil e uma noites* (1882); *Robinson Crusóé* (1885); *Viagens de Gulliver* (1888) e *D. Quixote de la Mancha* (1901). Os clássicos contos dos irmãos Grimm, Perrault e Andersen são divulgados pelas obras *Contos da Carochinha* (1894); *Histórias da avozinha* (1896) e *Histórias da baratinha* (1896), todas organizadas por Figueiredo Pimentel.

Diante da predominância de obras estrangeiras para o público infantil, evidentemente, o Brasil precisava produzir uma literatura infantil própria, cujas histórias se passassem em terras nacionais. Da mesma forma que José de Alencar desenvolveu no Romantismo um projeto para a formação da literatura nacional, por conseguinte, haveria de ter que se constituir uma iniciativa semelhante com a literatura infantil. No Brasil, as crianças careciam de uma consonância entre a

linguagem literária e a realidade do espaço brasileiro, pois durante a leitura elas não se identificavam com ambiente local e/ou nacional, visto que as obras estrangeiras representavam os espaços europeus.

Nesse sentido, a tentativa de uma literatura infantil nacional, a partir do modelo europeu, surge em 1886, com os *Contos infantis*, de Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira. Na sequência, tem-se em 1889, o livro *Pátria*, de João Vieira de Almeida; em 1901, *Por que me ufano de meu país*, de Afonso Celso; de 1904, os *Contos pátrios*, de Olavo Bilac e Coelho Neto; em 1907, as *Histórias da nossa terra*, novamente de Júlia Lopes de Almeida. Essa última publicação inspirará *Através do Brasil*, de Olavo Bilac e Manuel Bonfim, obra considerada o centro do cânone desse período.

Conforme sublinhei, a obra em evidência desse momento é *Através do Brasil*, publicada em 1910. Nessa prosa, dois irmãos percorrem o Brasil, do sul ao norte, em busca da família e dos parentes. Em tal percurso, eles acabam conhecendo a heterogeneidade do país ao entrarem em contato com os diferentes costumes locais e as múltiplas paisagens regionais. Assim, observa-se a unidade nacional sendo conferida pelo recurso da viagem na narrativa. Em 1919, a publicação do romance *Saudade*, de Tales de Andrade, praticamente encerra esse primeiro período da literatura infantil brasileira. Entretanto, ressalta-se que

a produção e circulação no Brasil desta literatura infantil patriótica e ufanista se inspiram em obras similares europeias. Vale a pena observar, por outro lado, que o programa nacional de uma literatura infantil a serviço de um determinado fim ideológico é bastante marcado por um dos traços mais constantes da literatura brasileira não-infantil: a presença e exaltação da natureza e da paisagem que, desde o romantismo (ou, retroagindo, desde o período colonial), permanece como um dos símbolos mais difundidos da nacionalidade (LAJOLO; ZILBERMAN, 1984, p. 39).

O segundo período da literatura infantil brasileira, que se estabelece como o momento de consolidação do gênero em pauta, inicia-se em 1920, com a publicação de *Narizinho arrebitado* (*Segundo livro de leitura para uso das escolas primárias*), de Monteiro Lobato. A obra tornou-se um sucesso imediato e foi adotada nas escolas públicas do Estado de São Paulo. Lobato era um escritor conhecido pela temática regionalista, sendo *Urupês*, de 1918, sua obra mais famosa nessa vertente. No entanto, é como autor de literatura infantil e juvenil que o escritor será mais conhecido na posteridade pelo cânone literário nacional.

Para Leonardo Arroyo, a obra *Narizinho arrebitado* apresenta as bases da literatura infantil brasileira, visto que nela há “o apelo à imaginação em harmonia com o complexo ecológico nacional; a movimentação dos diálogos, a utilização ampla da imaginação, o enredo, a linguagem visual e concreta, a graça na expressão”. Enfim, pode-se perceber “toda uma soma de valores

temáticos e linguísticos que renovava inteiramente o conceito de literatura infantil no Brasil” (ARROYO, 1990, p. 198).

Monteiro Lobato preocupava-se com a literatura infantojuvenil no Brasil e reconhecia a necessidade de se produzir o gênero numa forma em que despertasse o interesse das crianças, de modo que, ele inclusive vende suas terras no interior de São Paulo, para investir na publicação de seus livros. O escritor passa a investir progressivamente na literatura para crianças, “de um lado como autor, de outro como empresário, fundando editoras, como a Monteiro Lobato e Cia., depois a Companhia Editora Nacional e a Brasiliense, e publicando os próprios livros” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1984, p. 46).

Nesse contexto, a singularidade de Lobato está em agregar sob o mesmo nome: autoria, produção e edição de obras para o público infantojuvenil, isso era algo inédito no país. Toda essa iniciativa transformou-se num projeto ousado e, simultaneamente, colocou o gênero em evidência, bem como o desenvolveu literariamente através da criação de um universo ficcional infantil e nacional, que dialoga com a tradição literária Ocidental, tanto a infantil, quanto a não infantil.

O gênero ao se consagrar, evoca a adesão dos escritores em ascensão, a maior parte originária da recente geração modernista. A partir desse momento, surge uma produção regular e estável de autores que se ocupam com a literatura para crianças. Os autores da década de 1930, também participam da evolução da literatura infantil brasileira, cada um ao seu modo, dado que alguns recorrem ao folclore, outros às histórias populares. Nos anos de 1940, quando o Modernismo encerrava seu ciclo, a literatura destinada às crianças já apresentava um acervo consistente, que integrava definitivamente a cultura brasileira.

Da década de 1920 até quase o final da década de 1940, tem-se o período mais fértil de Lobato para a produção do gênero infantojuvenil, momento fecundo que se encerra com a publicação de *Histórias diversas*, em 1947. O universo diegético do autor é delimitado desde a publicação de sua primeira obra: *Narizinho arrebitado*. Nesta encontra-se o Sítio do Picapau Amarelo, ou seja, a propriedade de Dona Benta, que vive com a sua neta Lúcia, apelidada de Narizinho, e uma cozinheira, a tia Nastácia. É nesse entre-lugar maravilhoso que ocorre a pluralidade de histórias criadas por Lobato para as crianças.

Segundo Lajolo e Zilberman, no âmbito da categoria do espaço da narração, a literatura infantil europeia sempre teve preferência pelo campo para situar as ações das personagens. Isso se deve ao aproveitamento, desde o início, de narrativas originárias do folclore ou contos de fadas provenientes da zona rural que proporcionaram a matéria-prima para a literatura (LAJOLO; ZILBERMAN, 1984, p. 61). Em Lobato,

o sítio é idílico, o que se deve a uma soma de elementos característicos da arquitetura da obra e da visão de mundo lobatiana. O ponto de partida é a

aceitação do fracasso do projeto ruralista para o Brasil; ou melhor: o abandono de uma concepção a respeito da economia do país, segundo a qual esta podia se apoiar nos produtos primários, de origem agrária, e sobreviver financeiramente (LAJOLO; ZILBERMAN, 1984, p. 57).

Nesse espaço diegético, há também outros personagens que passam a fazer parte do ciclo de narrativas no sítio de Dona Benta: o menino Pedrinho; os bonecos fantásticos Emília e Visconde; os animais falantes, tais como o porco Rabicó, o burro Conselheiro e o rinoceronte Quindim. Além disso, verifica-se seguidamente a visita no sítio de personagens clássicos da literatura infantil estrangeira: Peter Pan; Alice do País das Maravilhas; Popeye; entre outros conhecidos. Interessante sublinhar que Lobato, ao introduzir as personagens estrangeiras, se apropria delas de modo antropofágico, pois essas personagens se naturalizam quando chegam ao sítio e convivem com as personagens nacionais.

Um aspecto importante a se ressaltar é que as personagens de Monteiro Lobato tornaram-se tão conhecidas pelo público leitor brasileiro, de modo que transcenderam o texto literário e passaram a ter vida em outros meios midiáticos, tais como: a televisão, o rádio, o teatro e os quadrinhos.

Conforme enfatizam Lajolo e Zilberman, no segundo período da literatura infantojuvenil, em que Monteiro Lobato torna-se o centro do cânone, produziram-se várias histórias e projetos literários originais, que estabeleceram duas características principais da literatura para crianças no Brasil: primeiro, o predomínio do espaço rural na narrativa, ou seja, o campo; segundo, a fixação de um grupo de personagens no qual se destacam as crianças (LAJOLO; ZILBERMAN, 1984, p. 81). Como veremos a seguir na obra *Memórias de Emília*, Lobato apresenta as duas referidas características plenamente desenvolvidas.

## **MEMÓRIAS DE EMÍLIA**

Monteiro Lobato publica *Memórias de Emília* em 1936, período mais fértil de sua produção na ficção infantil. Por meio das produções anteriores do autor, sabe-se que a personagem Emília, citada no título dessa obra, insere-se no universo de narrativas ambientadas no Sítio do Picapau Amarelo ou sítio de Dona Benta. Da mesma forma, infere-se pelo título, que a prosa em exame pertence ao campo literário das narrativas de memórias ou da narrativa memorialística.

Do ponto de vista estrutural, a obra compõe-se de dezessete capítulos, não extensos, que totalizam noventa e uma páginas. Os dois primeiros, de títulos, “O inventor nosso faz-de-conta” e “O jeito Emiliano de pensar”, escritos por Marcia Camargos e Vladimir Sacchetta, que não fazem

parte da prosa ficcional, constituem textos introdutórios à obra<sup>1</sup> de Lobato. Os títulos dos capítulos dessa ficção são todos compostos em duas frases justapostas e apresentam a história do capítulo de forma sintética. Por exemplo, o segundo capítulo tem o título: “O visconde começa a trabalhar para Emília. História do anjinho de asa quebrada”.

O primeiro texto, “O inventor nosso faz-de-conta”, objetiva apresentar de forma concisa a vida de Monteiro Lobato, pois fornece ao leitor as principais informações sobre o escritor, e o define como: “o inventor da própria literatura infantojuvenil” no Brasil (CAMARGOS; SACCHETA, 2007, p. 6). Nesse prefácio, os parágrafos são organizados em forma de coluna, ora à esquerda, ora à direita da página, e, do lado oposto, têm-se caixas de textos organizados por datas, que traçam a carreira profissional do escritor, desde seu nascimento até sua morte. Além disso, também há fotos do autor, de capas e desenhos de alguns dos seus livros infantis.

O segundo texto introdutório, “O jeito Emiliano de pensar”, sublinha a importância da escrita memorialística para a humanidade, uma vez que através disso as gerações futuras adquirem textualmente o legado cultural da experiência humana na terra. Dito isto, questiona Camargos e Saccheta: “Mas será que alguém tão novinho quanto Emília já tem assunto para um livro de memórias?”. Os mesmos respondem: “Na verdade, a boneca já passou por tantas situações surpreendentes que poderia encher uma estante inteira de volumes” (CAMARGOS; SACCHETA, 2007, p. 9).

Importante observar nessa citação que a pergunta está inserida no plano da realidade, visto que, de modo geral, a prosa de memórias é composta na maturidade. O sujeito através do fio da escrita organiza o seu próprio passado pelo recurso da configuração narrativa. No entanto, a resposta inusitada dos autores insere-se imediatamente no plano do fantástico, pois a boneca já viveu diversas aventuras no reino da imaginação, logo, uma escrita memorialística da personagem torna-se plausível nesse universo ficcional. Na sequência, o texto sintetiza o enredo da obra e sublinha para o leitor que no percurso da narrativa tem-se as impressões da protagonista, sobre tudo e todos, “naquele seu jeito “emiliano” de ser e raciocinar” (CAMARGOS; SACCHETA, 2007, p. 9).

Em *Memórias de Emília*, a personagem homônima do título decide escrever suas memórias. No entanto, como ressaltai, esse tipo de produção ocorre na maturidade e/ou velhice. Para atingir tal objetivo, Emília argumenta que quando terminar a escrita memorialística fingirá a própria morte e, ironicamente, diz para Dona Benta que essa será a única mentira de suas memórias (LOBATO, 2007, p. 12). Em contrapartida, Dona Benta questiona a boneca sobre a veracidade dos seus relatos. Nessa parte, Lobato, de forma genial, utiliza a voz da boneca para expor as

---

<sup>1</sup> A análise dos dados refere-se à publicação de 2007. Essas informações podem variar de acordo com o ano de publicação da obra. A referência completa do livro encontra-se no final deste artigo.

características literárias que estão por trás da produção das autobiografias e/ou escritas da memória. Diz Emília para Dona Benta:

Bem sei que tudo na vida não passa de mentiras, e sei também que é nas memórias que os homens mentem mais. Quem escreve memórias arruma as coisas de jeito que o leitor fique fazendo uma alta 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 ideia de que está faltando a verdade pura (LOBATO, 2007, p. 12).

Emília chama o Visconde de Sabugosa para escrever as memórias dela, de título “Memórias da Marquesa de Rabicó”. Desde o primeiro capítulo da obra de Lobato, observa-se que a narração é dividida em três instâncias: um narrador em terceira pessoa, que conta as discussões entre Emília e Visconde, bem como o que acontece no sítio durante o processo de escrita da memória. A personagem Visconde, com a voz narrativa na terceira pessoa, e, por último, a narração de Emília, em primeira pessoa, sobretudo nos momentos em que ela se desentende com o seu secretário, isto é, o Visconde. Às vezes, os três narradores se misturam na organização dialógica interna da obra.

Esse primeiro capítulo, de título “Emília resolve escrever suas memórias. As dificuldades do começo”, é o mais complexo da obra, pois opera com a metalinguagem a todo o momento. Emília chama Visconde para escrever suas memórias, isso evoca a questão da propriedade intelectual e a discussão sobre a autoria dos textos, uma vez que o Visconde tem a função de *ghost-writer* de Emília, ou seja, ele escreve, mas ela assina como autora. Além disso, Emília quer uma folha de papel especial para registrar suas aventuras, logo, tudo que envolve o procedimento da edição e da materialidade da obra, passa pelas escolhas da protagonista.

A metaficção perpassa grande parte de *Memórias de Emília*, as personagens fazem comentários sobre o processo de criação das memórias da boneca em múltiplos capítulos. Outras narrativas aparecem enquadradas nessa central, tal disposição de narração lembra a estrutura literária de *As mil e uma noites*, pois várias estórias são contadas no interior de uma principal. O intertexto com as obras clássicas da literatura ocidental está presente desde o primeiro capítulo, quando Emília não sabe como iniciar suas memórias e o Visconde sugere que ela comece como o fez Daniel Defoe em *As aventuras de Robinson Crusóé*, de 1719.

No segundo capítulo, “O visconde começa a trabalhar para Emília. História do anjinho de asa quebrada”, a personagem Quindim chama Emília para conversar, mas mesmo não estando presente, a boneca ordena o Visconde a continuar a escrita das suas memórias, que funciona como pretexto na narrativa para contar outras estórias fantásticas que aconteceram no sítio da Dona Benta:

- Escute, Visconde – disse ela. – Tenho coisas muito importantes a conversar com Quindim. Fique escrevendo. Vá escrevendo. Faça de conta que estou ditando. Conte as coisas que aconteceram no sítio e ainda não estão nos livros.

- A história do anjinho de asa quebrada serve? – indagou o Visconde.

- Ótimo! Ninguém lá fora sabe o que aconteceu por aqui com o anjinho que caí na Via Láctea. Conte isso e mais outras coisas. O que quiser. Vá contando, contando (LOBATO, 2007, p. 17).

Assim, o Visconde cria o subtítulo “O anjinho da asa quebrada”, e inicia narrando a história mediante o processo de intratextualidade, fazendo referência às obras de Lobato *Reinações de narizinho*, de 1931, e *Viagem ao céu*, de 1932. Nesta última, Emília caça um anjinho do espaço sideral. O personagem anjinho em *Memórias de Emília* torna-se o elemento a partir do qual se desenvolvem todas as outras narrativas dentro das memórias da protagonista.

O anjinho trazido por Emília simboliza a pureza e a inocência das crianças quando nascem no nosso mundo. Desse modo, a protagonista assume a condição de professora para ensinar-lhe a língua e os aspectos terrenos, dado que o anjinho vem de um plano celeste. Diante de tantas incertezas, ele não entende a arbitrariedade dos signos linguísticos e Lobato usa novamente Emília para criticar a política dos seres humanos, de modo geral. Diz a protagonista para o anjinho:

Eu penso que todas as calamidades do mundo vêm da língua. Se os homens não falassem, tudo correria muito bem, como entre os animais que não falam. As formigas e as abelhas, por exemplo. Esses bichinhos vivem na maior ordem possível, com suas comidinhas a hora e a tempo – e que comidas! O mel é uma perfeição que você nem sonha! Exatinho da cor dos seus cabelos, mas sem cachos; e em vez de cachos tem favos. E qual o segredo desses animaizinhos? Um só: não falam. No dia em que derem de falar, adeus ordem, adeus paz, adeus mel! A língua é a desgraça dos homens na terra (LOBATO, 2007, p. 20).

O fato de o anjinho estar se recuperando de sua asa quebrada no sítio de Dona Benta, passa a ser conhecido por outros países. Isso faz com que as crianças do mundo inteiro queiram vir conhecer o ser celeste no Brasil. Depois de tirarem a sorte para ver qual país ganharia a primeira visita no sítio, os ingleses são vitoriosos, e, imediatamente, o rei envia através do almirante Brown uma frota de crianças para visitar o anjinho. Tem-se nessa parte referências históricas da década de 1930, sobretudo, alusão aos líderes mundiais do período. Verifica-se uma crítica sutil à Inglaterra por querer sempre se apropriar historicamente das riquezas do Brasil.

Pensando na temática do fantástico na obra, o anjo funciona como prodígio da narrativa ante todas as personagens, visto que todas as ações destes passam a orbitar em torno do elemento maravilhoso, o anjinho. O sítio de Dona Benta passa a ser um entre-lugar fantástico, onde determinados eventos não naturais tornam-se evidenciáveis. Tal estranhamento está

explícito no capítulo “O almirante assombra-se com o que vê”, na qual a personagem do título surpreende-se com os animais fantásticos do sítio.

Emília, receosa com a visita das crianças inglesas, esconde o anjo no interior de uma árvore e disfarça o Visconde de anjo, colocando-o num galho alto da referida árvore para as crianças o observarem e pensarem que se trata do anjo genuíno. Os ingleses estranham o anjo falso e nesse momento Lobato introduz uma personagem clássica da literatura infantil inglesa, o Peter Pan. Adiante, também surge na narrativa a personagem Alice, do clássico de Lewis Carrol. Importante sublinhar que nessa obra, Lobato dialoga com os clássicos da literatura para crianças ao introduzir no seu universo ficcional personagens conhecidos do público infantil. Isso confere ao autor a genial dialética entre os influxos externos e internos na sua produção literária infantil.

No desenvolvimento da trama surgem outras personagens da literatura infantil estrangeira, que passam a ter determinadas funções na narrativa. Tem-se a introdução da personagem Popeye dos quadrinhos norte-americanos no capítulo “Onde aparece um famoso marinheiro”. Surge ainda a presença do inimigo principal de Peter Pan, o Capitão Gancho. Ambas as personagens exercem a função de antagonistas da intriga, pois elas têm por objetivo raptar o anjo para fins lucrativos. O primeiro, almeja levar o anjo para *Hollywood*, e o segundo, para o circo de Londres. Popeye termina por superar o Capitão Gancho em força física, e, assim, torna-se o principal antagonista do enredo.

No entanto, Emília utilizando uma estratégia astuciosa, que faz referência sutil ao personagem Ulisses da *Odisseia*, apropria-se da fonte de força do Popeye, isto é, o espinafre, e o fornece para Pedrinho e Peter Pan, que derrotam o antagonista. Conforme sublinha Emília Mendes, a ideia de que os fortes vencem está presente em vários aspectos do enredo, pois a obra ilustra o domínio da força. Esta está presente nas seguintes situações: no domínio que Emília tem sobre o Visconde, a quem obriga a escrever as memórias; quando Popeye derrota o Capitão Gancho e muitos marinheiros, e, no momento em que ele é vencido por Pedrinho e Peter Pan (MENDES, 2009, p. 348).

No capítulo, “Diálogo entre a boneca e o Visconde. A esperteza de Emília e a resignação do Milho”, a narrativa retorna ao ponto inicial com a temática da escrita da memória. Nesse capítulo, Visconde questiona Emília sobre ele estar escrevendo as memórias, que, a princípio, deveria ser tarefa dela. Mais uma vez Lobato mediante a voz da boneca critica a nossa sociedade capitalista, bem como as relações de poder nesse sistema:

Fazer as coisas com a mão dos outros, ganhar dinheiro com o trabalho dos outros, ganhar dinheiro com o trabalho dos outros, pegar nome e fama com a cabeça dos outros: isso é *saber fazer* as coisas. Ganhar dinheiro com o trabalho da gente, ganhar nome e fama com a cabeça da gente é *não saber fazer* as coisas. 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 (LOBATO, 2007, p. 64).

Adiante, retorna a estória do anjo no capítulo, “A fuga do anjinho. Grande tristeza. Despedida da criançada e do Almirante Brown”, que ao se curar da asa quebrada, volta para o céu. Por consequência, as crianças inglesas também retornam para a Inglaterra, como o próprio título anuncia. No capítulo, “O Visconde desabafa. Seu retrato da Emília”, a boneca pensa em *Hollywood*, o *ghost-writer* de Emília começa a atribuir uma série de características negativas a propósito da boneca. Esta ao descobrir, inesperadamente afirma: “sou isso e ainda mais alguma coisa” (LOBATO, 2007, p. 76).

Segundo Mikhail Bakhtin, o que caracteriza uma personagem é “o resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência, em suma, a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo” (BAKHTIN, 2010, p. 53). Do mesmo modo que os heróis de Dostoiévski, Emília expressa autonomia no discurso, é uma personagem que se afirma dialogicamente livre do plano do autor. A boneca tem competência ideológica, sendo interpretada como autora de sua própria e plena concepção filosófica. Emília tornou-se uma personagem que adquiriu proeminência no âmbito discursivo, sua personalidade é atrevida e ela impõe sua palavra a todo instante, essa autonomia na voz está presente em toda a obra em exame.

Nos últimos capítulos, Emília nota que as suas memórias não ficaram tão heroicas como desejava. Desse modo, ela assume a voz narrativa para inventar aventuras individuais em que se sobressaia sua singularidade. A boneca narra uma suposta fuga do sítio com o anjinho, o Visconde, a criançada inglesa, Peter Pan e o Almirante, para *Hollywood*, onde se encontra com a atriz Shirley Temple para filmar o clássico *Dom Quixote*. No encontro com a referida atriz, a cultura brasileira é colocada de forma equivalente com a estrangeira:

- Ora, Emília! Quem não conhece a Marquesa de Rabicó? Fiquei sabendo que em *Hollywood* todos sabemos de corzinho aqueles livros onde vêm contada suas histórias. O caso da pílula falante, da viagem ao País da Fábula, onde Dona Benta se sentou em cima do dedo do Pássaro Roca pensando que era raiz de árvore... Quem não sabe essas histórias? (LOBATO, 2007, p. 78).

As memórias fantásticas de Emília chegam ao final no capítulo, “Últimas impressões de Emília. Suas ideias sobre pessoas e coisas do sítio de dona Benta”, em que a boneca descreve o sítio, os animais fantásticos, a natureza, comenta sobre Dona Benta, Narizinho e Pedrinho. A obra termina com a seguinte frase: “respeitável público, até logo. Disse que escreveria minhas Memórias e escrevi. Se gostaram delas, muito bem. Se não gostaram, pílulas! Tenho dito” (LOBATO, 2007, p. 91).

Concluindo, por meio do seu projeto engajado para a literatura infantojuvenil, Monteiro Lobato tornou-se um autor de ruptura e inovação para o desenvolvimento da ficção para crianças no Brasil. Apesar de terem mais de cinquenta anos da publicação original, as obras ainda permanecem no horizonte atual de leitores do século XXI. Emília foi a única personagem do Sítio do Picapau Amarelo que teve a possibilidade de escrever suas memórias. Nisso reside a admirável autonomia da boneca perante até o seu próprio criador.

O livro, não só apresenta a linguagem verbal simples, adequada ao texto literário para crianças, mas também, a inclusão da linguagem não verbal, através de imagens coloridas que ilustram o que está acontecendo no texto. *Memórias de Emília* é uma obra ímpar na história da literatura infantil e juvenil no Brasil, visto que possibilita conhecer melhor uma das criações mais geniais de Lobato, a personagem boneca fantástica Emília.

## REFERÊNCIAS

- ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- CAMARGOS, Marcia; SACCHETA, Vladimir. O inventor nosso faz-de-conta. In: LOBATO, Monteiro. **Memórias de Emília**. Ilustrações Paulo Borges. São Paulo: Globo, 2007.
- \_\_\_\_\_. O jeito Emiliano de pensar. In: LOBATO, Monteiro. **Memórias de Emília**. Ilustrações Paulo Borges. São Paulo: Globo, 2007.
- MENDES, Emilia. Memórias de Emília. In: LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís (Orgs). **Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil**. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- LOBATO, Monteiro. **Memórias de Emília**. Ilustrações Paulo Borges. São Paulo: Globo, 2007.