

## MEMÓRIAS DA MARQUESA DE RABICÓ: UMA AUTOFICÇÃO FICTÍCIA

Memórias da Marquesa de Rabicó: a fictitious autofiction

Felipe Krul Bettiol<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-2396-3796> 

<sup>1</sup>Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Letras, Curitiba, PR, Brasil. 80060-000 – pgletras@ufpr.br

**Resumo:** *Memórias da Emília*, publicado por Monteiro Lobato em 1936, narra a história do feito do “Memórias da Marquesa de Rabicó”, que, por sua vez, reconta aventuras e peripécias no universo do Sítio do Picapau Amarelo enquanto quebra os pactos de leitura convencionais do gênero ao alternar narradores (autodiegético, homodiegético e heterodiegético) e incluir memórias inventadas. Posto isso, este artigo propõe analisar o processo de escrita e o produto final fictício “Memórias da Marquesa de Rabicó” com foco em suas características genéricas. Com esse intuito, este estudo se baseia principalmente nas teorias de Philippe Lejeune (2008), Manuel Alberca (2007) e Vincent Colonna (2014) acerca da autobiografia, da autoficção e de seus respectivos pactos de leitura. Conclui-se, a partir da análise desenvolvida, que a obra inicialmente de caráter autobiográfico da personagem-título pode ser lida como uma autoficção fictícia, tanto por seu constructo fronteiro entre a memória e a invenção quanto por ser produzida dentro da ficção.

**Palavras-chave:** Memórias da Emília; Memórias da Marquesa de Rabicó; Monteiro Lobato; autobiografia; autoficção.

**Abstract:** *Memórias da Emília*, published by Monteiro Lobato in 1936, tells the story of the making of “Memórias da Marquesa de Rabicó”, which recounts adventures in the universe of Sítio do Picapau Amarelo while breaking the conventional reading pacts of the genre by alternating narrators (autodiegetic, homodiegetic and heterodiegetic) and including invented memories. That said, this article proposes to analyze the writing process and the fictitious final product “Memórias da Marquesa de Rabicó” focusing on its generic characteristics. With this aim, this study is mainly based on the theories of Philippe Lejeune (2008), Manuel Alberca (2007) and Vincent Colonna (2014) about autobiography, autofiction and their respective reading pacts. It is concluded, based on the analysis developed, that the initially autobiographical work of the title character can be read as a fictitious autofiction due to its border construct between memory and invention within fiction.

**Keywords:** Memórias da Emília; Memórias da Marquesa de Rabicó; Monteiro Lobato; autobiography; autofiction.

### Introdução

*Memórias da Emília*, publicado por Monteiro Lobato em 1936, narra a história do feito do “Memórias da Marquesa de Rabicó”, que, por sua vez, reconta aventuras e peripécias do universo do Sítio do Picapau Amarelo enquanto quebra os pactos de leitura convencionais do gênero ao alternar narradores (autodiegético, homodiegético e

heterodiegético) e incluir memórias inventadas. Com o uso desse recurso de construção textual nas memórias fictícias dentro das memórias ficcionais, as narrativas e seus gêneros ganham uma dimensão teórica mais complexa.

Para analisar esse fenômeno, mobiliza-se principalmente as teorias de Philippe Lejeune (2008) e Manuel Alberca (2007) acerca dos pactos autobiográfico, romanesco e ambíguo – este que abrange a literatura autoficcional –, e dos pressupostos teóricos de Vincent Colonna (2014) sobre a autoficção, que ampliam e subdividem em categorias as primeiras definições do termo inicialmente proposto por Serge Doubrowsky (2014), como discutiremos no corpo desta pesquisa.

Posto isso, este artigo de cunho bibliográfico propõe analisar o processo de escrita e o produto final fictício “Memórias da Marquesa de Rabicó”, livro escrito pela Emília e pelo Visconde de Sabugosa, com foco em suas características pactuais e, conseqüentemente, genéricas.

### **Memórias, da Emília e da Marquesa de Rabicó**

O ficcional *Memórias da Emília*, de Monteiro Lobato, e o fictício “Memórias da Marquesa de Rabicó”, escrito pela Emília e pelo Visconde de Sabugosa dentro do primeiro, aproximam-se em um espelhamento de ideias e distanciam-se em pontos para além da autoria. Enquanto o Memórias produzido por Lobato é uma obra de ficção, o Memórias produzido por Emília é um produto fictício. Nas palavras de Jean-Louis Jeannelle, crítico literário francês, o ficcional, como no primeiro caso, “dá-se como modo narrativo constituído de asserções simuladas”, enquanto o fictício, como no segundo caso, “define-se em função de um critério de ordem temática, pelo recurso imaginário” (Jeannelle, 2014, p. 145).

De maneira geral, a obra como um todo reconta, por meio do recurso da memória, a passagem do anjinho da asa quebrada pelo sítio, principal cenário da história. Nela, Emília, que alega ter caçado a criatura na Via-Láctea, ensina-o sobre as coisas do mundo, as quais ele desconhece:

- “Árvore, sabe o que é?” – perguntava ela.  
E como o anjinho arregalasse os olhos azuis esperando a explicação, Emília vinha logo com as suas.
- “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 [...] dão flores e frutas (Lobato, 2009, p. 18).

Frente ao mundano, o anjo se impressiona com elementos do cotidiano apresentados pela boneca de pano, e sua estadia no sítio de Dona Benta impressiona o mundo. Com a notícia difundida, o Rei da Inglaterra envia ao Brasil um navio repleto de crianças para conhecer a criatura angelical. Em meio a peripécias de Pedrinho e Narizinho para proteger o anjinho da asa quebrada, principalmente por sua fragilidade física, personagens da literatura mundial aparecem junto às crianças inglesas para conhecê-lo também, passagem escrita com um intenso trabalho intertextual:



– “Muito bem!” – exclamou Peter Pan. – “Agora que lealmente nos confessou a maroteira, mostre-nos o anjo real. Não receie coisa alguma. Eu me responsabilizo por tudo. Não deixarei que criança nenhuma toque nele.”

– “Isso muda o aspecto da questão” – tornou Pedrinho.

[...]

Enquanto os dois discutiam, Emília se atracava com Alice do País das Maravilhas, que também viera no bando (Lobato, 2009, p. 33).

Apesar de Peter Pan inicialmente figurar na narrativa como uma personagem disruptiva, assim como Alice, logo os dois caem nas graças do sítio e seus moradores. A personagem de Lewis Carroll, inclusive, comenta mais adiante: “Estou achando que esse sítio da Dona Benta é ainda mais gostoso que o nosso Kensington Garden lá de Londres...” (Lobato, 2009, p. 38). Além deles, do mesmo universo do menino que se recusa a crescer, aparece Capitão Gancho, e, à parte disso, o marinheiro Popeye. Os dois últimos, entretanto, com a intenção vilanesca de sequestrar o anjinho para lucros, ansiando inseri-lo no mundo do cinema hollywoodiano. Emília, porém, elabora e executa um plano para derrotar os vilões, com a ajuda de Pedrinho e Peter Pan, e a paz volta a reinar no sítio.

Com o conflito resolvido, o anjo, agora com a asa curada, despede-se de todos e volta para seu lugar de origem:

– “O anjinho voou!” – gritava a criançada. – “Vai voando alto! Vai sumindo no céu!...”

Emília ainda pôde vê-lo nos ares. Lá se ia que nem uma garça, subindo, subindo sempre. Já era um ponto no espaço. Por fim desapareceu...

Ninguém descreve o desespero das crianças. O chão do pomar ficou ensopado de lágrimas (Lobato, 2009, p. 68).

Nesse ponto da narrativa, em que o anjinho e as crianças inglesas se vão, a parte real das Memórias escritas por Emília chega ao fim, considerando, é claro, sua realidade referencial: o que de fato aconteceu no universo do Sítio do Picapau Amarelo. Até aqui, não há mentira nem invenção, apenas os acontecimentos verdadeiros narrados pela ótica da boneca (ou, ainda, pelas mãos do Visconde de Sabugosa, que serve, na narrativa, como uma espécie de *ghostwriter*, o que discutiremos mais adiante).

É importante ressaltar que a realidade da boneca e os fatos registrados no seu texto autobiográfico, até aqui, não são mentirosos, e sim fantásticos – maravilhosos, especificamente. Segundo Tzvetan Todorov (2006), de modo sumário, o fantástico ocupa o tempo de uma incerteza provocada por uma obra de ficção, é a hesitação entre acreditar e desacreditar nos acontecimentos insólitos narrados. E, “assim que escolhemos uma ou outra resposta, saímos do fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso” (Todorov, 2006, p. 148). Portanto, se no estranho o sobrenatural é explicado (sonho ou loucura, por exemplo), no maravilhoso, “os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos contados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos” (Todorov, 2006, p. 160).

Sendo assim, não se duvida da existência de um anjo ou de uma boneca e uma



espiga de milho vivas em *Memórias da Emília*, eles são reais no universo do livro, sem questionamento ou hesitação por parte de outras personagens e do leitor implícito, o que faz da obra uma narrativa maravilhosa. Considerando isso, a história do anjinho da asa quebrada aconteceu, mas quando ele vai embora, como citado anteriormente, Emília opta por continuar a narrativa contando o que teria acontecido caso o anjo tivesse ficado no sítio, e então começa a invenção e o pacto de leitura é alterado:

E depois de uns instantes de meditação:  
– Estou a ver-me com ele em Hollywood, no cinema...  
Súbito, teve uma ideia.  
– Pode ir embora, Visconde. Eu mesma quero acabar estas memórias. Vou contar o que teria acontecido [...] (Lobato, 2009, p. 76).

Para que se possa compreender a alteração do pacto de leitura a partir do trecho citado acima, é necessário evidenciar o pacto anterior, estabelecido no início da narrativa, na armação estrutural em que o relato das memórias da boneca é encaixado.

No primeiro capítulo, que, então, antecede a narrativa do anjinho da asa quebrada, Emília resolve escrever suas memórias. Interpelada por Dona Benta sobre o gênero, a boneca de pano o define: “[m]emórias são a história da vida da gente, com tudo que acontece desde o dia do nascimento até o dia da morte” (Lobato, 2009, p. 12). Declarando, ainda, que escreverá somente a verdade, e a avó de Pedrinho e Narizinho provoca uma reflexão:

– Verdade pura! Nada mais difícil do que a verdade, Emília.  
– Bem sei – disse a boneca. – Bem sei que tudo na vida não passa de mentiras, e sei também que é nas memórias que os homens mentem mais. Quem escreve memórias arruma as coisas de jeito que o leitor fique fazendo uma alta 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 que mentir com muita manha, para dar ideia de que está falando a verdade pura (Lobato, 2009, p. 12).

O diálogo reflexivo acerca desse gênero da literatura íntima é produtivo em pelo menos dois sentidos: o conceito de memórias e o ideal de narrador. Quanto a esses pontos, pode-se aproximar a definição da personagem à definição de autobiografia de Philippe Lejeune (2008), especialista nesse tipo de escrita, que a define como “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” (Lejeune, 2008, p. 16). Segundo o estudioso francês, quando se escreve memórias – gênero diferente da autobiografia –, o que muda é o assunto tratado, que deixa de ser a vida individual do narrador (Lejeune, 2008). Nesse caso, porém, o que não muda é o pacto, ou seja, a situação comunicativa com três vetores principais: autor-texto-leitor (Alberca, 2007).

Em ambos os casos, o pacto é o autobiográfico, o que significa que se concebe o autor, o narrador e a personagem como idênticos, em textos em que há factualidade, veracidade e nenhuma invenção. Entre esse pacto e o pacto romanesco, o das ficções



propriamente ditas, existe um terceiro, o pacto ambíguo, que abrange as narrativas autoficcionais. É nele que as memórias inventadas, como a parte final de “Memórias da Marquesa de Rabicó”, encaixam-se.

Serge Doubrovsky, escritor, crítico e criador do termo autoficção, define a literatura autoficcional como “ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais” (1977 *apud* Lejeune, 2014, p. 23). Em uma declaração mais radical, o autor de *Fils* afirma que, no fundo, não há diferença entre autobiografia e romance. De acordo com ele, como nenhuma memória é confiável,

as lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “veracidade”, comporta sua parte de ficção. A retrospectiva tem lá seus engodos (Doubrovsky, 2014, p. 122).

A ideia de Emília, autora do fictício “Memórias da Marquesa de Rabicó”, a respeito do gênero autobiográfico, parece ir ao encontro da declaração de Doubrovsky (2014) quando o assunto é a verdade. Ambos acreditam, como se pode constatar nas citações anteriores, que as lembranças são rearranjadas e remanejadas, independentemente do propósito do autor.

A discussão a respeito de um mentir-verdadeiro é ampliada por Vincent Colonna (2014), teórico da literatura autoficcional responsável por criar uma segunda linha teórica acerca do termo cunhado por Doubrovsky (2014), desdobrando sua definição em quatro categorias: autoficção fantástica, biográfica, especular e intrusiva/autoral.

Colonna (2014) define a vertente fantástica como aquela em que “o escritor está no centro do texto como em uma autobiografia (é o herói), mas transfigura sua existência e sua identidade, em uma história irreal, indiferente à verossimilhança” (Colonna, 2014, p. 39). Então, a persona projetada na obra se torna um herói perfeito, um alguém fora do comum, que ninguém seria capaz de associar com a imagem do autor. Para exemplificar essa prática, o teórico cita um tipo de retrato renascentista chamado *in figura*, no qual o autor se pinta na tela emprestando seus traços a uma figura religiosa ou histórica, geralmente sendo possível identificar o pintor retratado na tela pelo olhar que foca diretamente no interlocutor. É importante notar, ainda, que há uma distância entre essas licenças pictóricas e uma representação de si situada em um mundo mítico ou lendário, diferenciando-se da autofabulação biográfica do mesmo modo que uma pintura *in figura* se difere do autorretrato tradicional (Colonna, 2014).

De acordo com Colonna (2014), é nesse tipo de autoficção, também, que se dá a coisificação do autor. A exploração do inumano, por exemplo, que pode ocorrer no fantástico, é estranha à tradição autobiográfica. Com tal ocorrência nesse tipo de texto, o leitor entra em contato com um escritor em estado de despersonalização, mas também de expansão do eu, ou seja, o escritor se autofabula, adquirindo um modo de ser fabuloso, como os heróis mitológicos.



Em contrapartida, na autoficção biográfica, “o escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva” (Colonna, 2014, p. 44). Alguns escritores que se encaixam nessa categoria conferem datas e dados ao escreverem, e outros, que abandonam a realidade, permanecem plausíveis e evitam o fantástico, de modo que o leitor compreenda que se trata de um mentir-verdadeiro a serviço da veracidade. Além de ser a tendência mais difundida da autoficção, é a mais controversa, pois a (auto)mistificação é comum. Sobre isso, Colonna (2014) alega que a subjetividade substituiu a sinceridade e que “graças ao mecanismo do ‘mentir-verdadeiro’, o autor modela sua imagem literária e a esculpe com uma liberdade que a literatura íntima [...] não permitia” (Colonna, 2014, p. 46).

Nesse caso, o autor do romance ainda conta com a opção da autobiografia pura que permanece, podendo redigir sua vida – ou um episódio dela – romaneando-a moderadamente, sem que o grau de romanceação tenha grande importância. Segundo Colonna (2014), “essa fórmula, na qual a veracidade se apaga diante da expressão, existia há muito tempo a título de poesia” (Colonna, 2014, p. 46). Inclusive, para alguns críticos, o critério que decide se uma obra é autoficção ou romance autobiográfico é a revelação do nome próprio. No romance autobiográfico os nomes estão cifrados, principalmente o do autor, e na autoficção os nomes próprios, sobretudo o do autor, figuram na obra sem qualquer pudor.

A autoficção especular, por sua vez, baseia-se no reflexo do autor dentro do livro sem que ele seja necessariamente sua personagem central: “ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho” (Colonna, 2014, p. 53). Em outro paralelismo com a pintura proposto pelo teórico, pode-se pensar no quadro dentro do quadro, em que o pintor se representa na tela a pintando, como no conhecido *As meninas* (1656), de Velásquez. Assim, no caso do espelho dentro do quadro, Colonna (2014) elabora que “os dois proclamam a reversibilidade do vidente e do visível, da essência e da existência, do imaginário e do real” (Colonna, 2014, p. 53), fazendo com que a literatura funcione “não como um espaço de ilusão [...], mas como um laboratório onde os mecanismos são desmontados e apresentados ao leitor com o fim de lhe proporcionar o prazer de descobri-los” (Colonna, 2014, p. 56).

Finalmente, a autoficção intrusiva/autorral pressupõe que “a transformação do escritor não acontece através de um personagem, seu intérprete não pertence à intriga propriamente dita. O avatar do escritor é um recitante, um contador ou comentador, enfim um ‘narrador-autor’ à margem da intriga” (Colonna, 2014, p. 56). Essa categoria, ainda, engloba um romance em terceira pessoa e um narrador que “faz longos discursos enfadonhos dirigidos ao leitor, garante a veracidade de fatos relatados ou os contradiz, relaciona dois episódios ou se perde em digressões, criando assim uma voz [...] paralela à história” (Colonna, 2014, p. 56). Dessa forma, de acordo com o teórico, esse autor-recitante,



que perambula pelo *backstage* de suas obras, circula como filósofo, teósofo ou historiador, mas sempre se construindo como efeito do romance, e não o contrário. Assim, a criação abrange e transborda o próprio criador – a ficção, nesse caso, funciona como uma fita de Moebius, englobando a situação real da escrita.

Compreendendo as possibilidades de categorização desse tipo de narrativa, pode-se refletir com maior embasamento sobre os recursos utilizados no caso incomum da obra autobiográfica fictícia “Memórias da Marquesa de Rabicó”. No primeiro capítulo de *Memórias da Emília*, intitulado “Emília resolve escrever suas Memórias. As dificuldades do começo.”, há um narrador heterodiegético que ajuda a estabelecer a armação estrutural da obra. Para além do diálogo entre a boneca e Dona Benta citado anteriormente, sobre o gênero memórias, Emília intima Visconde a ajudá-la a escrever seu livro:

– Visconde – disse ela –, venha ser meu secretário. Veja papel, pena e tinta. Vou começar minhas Memórias.  
O sabuguinho científico sorriu.  
– 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.  
– Faça o que eu mando e não discuta. Veja papel, pena e tinta (Lobato, 2009, p. 13).

Nesse momento, Visconde assume o papel somente de passar o que Emília dita para o papel, sem qualquer entrada criativa, como se pode constatar também no trecho a seguir:

– Vamos! – disse ela depois de ver tudo pronto. – Escreva bem no alto do papel: “Memórias da Marquesa de Rabicó”. Em letras bem graúdas.  
O Visconde escreveu:

#### MEMÓRIAS DA MARQUESA DE RABICÓ

– Agora escreva: Capítulo Primeiro.  
O Visconde escreveu e ficou à espera do resto (Lobato, 2009, p. 14).

Como Emília encontra dificuldades em começar o livro, Visconde faz uma sugestão a partir das convenções do gênero ao aconselhar que ela “comece como quase todos os livros de memórias começam – contando quem está escrevendo, quando esse quem nasceu, em que cidade etc.” (Lobato, 2009, p. 14). A boneca aceita o conselho e segue discutindo com o sabugo de milho, até que tocam em um ponto significativo da postura de Emília:

– [...] Cada vez que digo uma coisa filosófica, o olho de Dona Benta fica parado e ela pensa, pensa...  
– Ficam pensando o quê, Emília?  
– Pensando que entenderam.  
O Visconde enrugou a testinha e ficou-se uns instantes de olho parado, pensando, pensando. Aquela explicação era positivamente filosófica.  
– E como sou filosófica – continuou Emília – quero que minhas Memórias



comecem com minha filosofia de vida (Lobato, 2009, p. 16).

Com isso, Emília finalmente começa a ditar o primeiro capítulo de suas memórias, até que Quindim a chama para conversar e ela sai de cena dizendo que tem coisas muito importantes para conversar com a personagem que foi introduzida, delegando que Visconde siga escrevendo: “Fique escrevendo. Vá escrevendo. Faça de conta que estou ditando. Conte as coisas que aconteceram no sítio e ainda não estão nos livros” (Lobato, 2009, p. 17). Nisso, há uma mudança narrativa importante: o narrador deixa de ser exterior à história e passa a ser homodiegético, o próprio Visconde, assumindo agora uma posição criativa na escrita do texto e servindo como uma espécie de *ghostwriter*, “mas não totalmente, já que não dá os créditos do que escreve à Emília” (Mendes, 2008, p. 345).

Na sequência, ele narra a história do anjinho da asa quebrada, resumida anteriormente, marcando textualmente em determinados momentos da trama que é o narrador, como quando escondem o anjinho das crianças inglesas e o colocam disfarçado em seu lugar: “Largou-o lá bem no fundo do oco e voltou correndo. Narizinho já trouxera as asas do gavião, barbante e a camisola nova da Emília. Só faltava eu, Visconde” (Lobato, 2009, p. 27).

Ao final da história do anjinho da asa quebrada, Visconde é interrompido por Emília em uma nova mudança de narrador, quando é interpelado pela boneca sobre suas Memórias:

O Visconde leu todos os capítulos já prontos, aos quais Emília aprovou e gabou, achando-os muito bem escritos.

– Está bem – disse ela. – Minhas Memórias vão a galope. Quero provar ao mundo que faço de tudo, que sei brincar, que sei aritmética, que sei escrever memórias...

– Sabe escrever memórias, Emília? – repetiu o Visconde ironicamente. – Então isso de escrever memórias com a mão e a cabeça dos outros é saber escrever memórias? (Lobato, 2009, p. 63).

A boneca se retira mais uma vez, pedindo ao sabugo que continue escrevendo, pois está ocupada brincando com Quindim, e sugere que conte outra história, a do Peninha, personagem que aparece em outro livro de Monteiro Lobato, *Reinações de Narizinho*. Embora Visconde seja interrompido mais uma vez por Emília, que dessa vez o demove e assume o papel de narradora, logo a narrativa se reconfigura novamente quando ela diz: “Escreva este caso, Visconde. E depois pode contar a história inteira do Quindim aqui no sítio. Vá escrevendo, que eu já volto – concluiu Emília – e saiu correndo” (Lobato, 2009, p. 72).

Com isso, Visconde, já cansado de escrever, revolta-se e começa a difamar a boneca: “Emília é uma tirana sem coração. Não tem dó de nada. [...] Também é a criatura mais interesseira do mundo. Tudo quanto faz tem uma razão egoística. Só pensa em si, na vidinha dela, nos brinquedinhos dela” (Lobato, 2009, p. 74). Emília volta, lê o que o Visconde escreveu sobre ela e aceita que de fato é assim, decidindo incorporar o trecho em suas memórias e dispensando o sabugo de milho de suas funções depois de decidir, como já



citado, contar o que teria acontecido se o anjinho não tivesse ido embora:

– Pode ir embora, Visconde. Eu mesma quero acabar estas memórias. Vou contar o que teria acontecido [...].  
Disse e empurrou o Visconde para fora do quarto. Tomou a pena e escreveu: “Minha viagem a Hollywood” (Lobato, 2009, p. 76).

Sendo assim, agora com uma narradora autodiegética, Emília inicia o capítulo com a hipotética permanência do anjo e de outras personagens no sítio, fabulando: “Fomos para Hollywood no Wonderland, com toda a criançada inglesa, Peter Pan e o Almirante. E Alice também. Fugi do sítio. Eu já andava enjoada de bolinhos, pitangueira, de países da gramática. Fugi – fugi – fugi com o anjinho e o Visconde” (Lobato, 2009, p. 77).

Além do trabalho intertextual com personagens da literatura mundial, insere-se agora a atriz Shirley Temple, que, na invenção da boneca de pano, reconhece Emília e vive, junto dela, uma breve aventura em Los Angeles, onde ensaiam um roteiro cinematográfico de *Dom Quixote de la Mancha* proposto pela boneca, com Temple, Visconde e o anjinho no elenco. A narrativa inventada por Emília como parte de suas memórias chega ao fim quando Dona Benta intervém, no capítulo “Dona Benta descobre as Memórias da Emília. Pedrinho e Narizinho aparecem no quarto. Fim da aventura em Hollywood.”. Nele, a boneca de pano se explica:

– São as minhas Memórias, Dona Benta.  
– Que Memórias, Emília?  
– As Memórias que o Visconde começou e eu estou concluindo. Nesse momento estou contando o que se passou comigo em Hollywood, com a Shirley, o anjinho e o sabugo. É o ensaio de uma fita para a Paramount.  
– Emília! – exclamou Dona Benta. – Você quer nos tapear. Em memórias a gente só conta a verdade, o que houve, o que se passou. Você nunca esteve em Hollywood, nem conhece a Shirley. Como então se põe a inventar tudo isso?  
– Minhas Memórias – explicou Emília – são diferentes de todas as outras. Eu conto o que houve e o que devia haver.  
– Então é romance, é fantasia...  
– São memórias fantásticas. Quer ler um pedacinho? (Lobato, 2009, p. 82).

Dona Benta se retira e Emília, já cansada de escrever, recruta Visconde novamente para continuar a escrita de suas memórias:

– Em que ponto está?  
– Estou com a Shirley e o anjinho em Hollywood, levando Dom Quixote para a aldeia da Mancha, que pode ser em qualquer parte. Continue.  
[...]  
– Como poderei escrever uma história que não sei? Nunca estive em Hollywood, nem nunca você me contou essa passagem.  
– E que tem isso, bobo? Eu também não estive lá e estou contando tudo direitinho. Quem tem miolo não se aperta (Lobato, 2009, p. 84).

Enquanto Emília escrevia suas memórias, momentos antes, fazia questão de colocar o sabugo de milho em situações embaraçosas no enredo, e ele revida quando assume a



escrita. Quando ela volta para ler e se depara com as ofensas de Visconde, retoma a escrita, dispensa-o pela última vez e escreve um último capítulo, o “Últimas impressões de Emília. Suas ideias sobre pessoas e coisas do sítio de Dona Benta.”.

Nele, Emília se reedita, corrige cursos e acrescenta: “Antes de pingar o ponto final quero que saibam que é uma grande mentira o que anda escrito a respeito do meu coração. Dizem todos que não tenho coração. É falso. Tenho, sim, um lindo coração – só que é de banana”, e justifica algumas de suas posturas, dizendo que “[c]oisinhas à toa não o impressionam; mas ele dói quando vê uma injustiça. Dói tanto, que estou convencida de que o maior mal deste mundo é a injustiça” (Lobato, 2009, p. 88). Ao final, assina como “EMÍLIA, Marquesa de Rabicó. Sítio do Picapau Amarelo, 10 de agosto de 1936” (Lobato, 2009, p. 91).

Apesar de Emília se referir ao que escreveu como memórias fantásticas, o “Memórias da Marquesa de Rabicó” não se encaixa nessa vertente autoficcional, pois, além de não transfigurar sua existência e/ou identidade, reconta uma história que não foge ao verossímil no universo maravilhoso do Sítio de Picapau Amarelo, que já é fantástico, maravilhoso. Seria possível, a partir das personagens que habitam as histórias do Sítio de Dona Benta e suas aventuras pelo mundo e para além dele, uma viagem a Hollywood e a interação com uma atriz mundialmente conhecida. Nessa ordem de ideias, dado o papel interativo da boneca de pano no plano para salvar o anjinho de personagens vilanescas e o protagonismo nos capítulos finais da narrativa, as memórias fictícias também não se encaixariam na autoficção especular, já que sua característica apenas refletiva é transbordada.

Na maior parte do “Memórias da Marquesa de Rabicó”, Visconde assume a escrita da obra e constrói sua narrativa de tal modo que Emília nem sempre seja a protagonista da trama, que, por consequência, passa à função de comentar as histórias, aprovando-as, ampliando-as e sugerindo mudanças. Com isso, cria uma voz paralela à história ao circular nos bastidores da obra, que, por esse motivo, acaba abrangendo a situação da escrita, englobando recursos e características da autoficção intrusiva/autoral. Quando assume o feitiço do livro, nos últimos capítulos, ela passa a ser a heroína de sua história, fabulando os fatos a partir de informações do campo da verossimilhança do universo que habita, romanceando-os em um contexto plausível dada a realidade referencial da boneca, como na literatura autoficcional biográfica.

## Considerações finais

O *Memórias da Emília*, de Monteiro Lobato, retrata, entre outras coisas, o processo de escrita do “Memórias da Marquesa de Rabicó”, a princípio uma obra de caráter autobiográfico escrita por Emília. Contudo, o feitiço do livro é delegado a Visconde de Sabugosa, ação que quebra as convenções do gênero e altera o pacto de leitura da narrativa a partir da alternância de narradores (autodiegético, homodiegético e heterodiegético) e da invenção de situações.



Considerando esses aspectos, o fictício “Memórias da Marquesa de Rabicó”, de Emília (que assina o livro) e Visconde (que efetivamente escreve a maior parte obra), produto da ficção lobatiana, além de ser uma autoficção pelos elementos apresentados neste estudo, pode ainda ser categorizado como uma obra de literatura autoficcional intrusiva/autoral em seus primeiros capítulos e biográfica em seus últimos, sendo, dessa maneira, um incomum caso de autoficção fictícia.

## Referências

ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo**: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. *In*: NORONHA, Jovita M. G. (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 39-66.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. *In*: NORONHA, Jovita M. G. (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 111-126.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? *In*: NORONHA, Jovita M. G. (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 127-162.

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

LEJEUNE, Philippe. Autoficções & Cia.: peça em cinco atos. *In*: NORONHA, Jovita M. G. (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 21-38.

LOBATO, Monteiro. **Memórias da Emília**. São Paulo: Editora Globo, 2009.

MENDES, Emilia. Memórias da Emília. *In*: CECCANTINI, João Luís; LAJOLO, Marisa (org.). **Monteiro Lobato, livro a livro**: obra infantil. São Paulo: Editora Unesp, 2008, p. 341-351.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

## NOTAS DE AUTORIA

**Felipe Krul Bettiol** (felipekrubettiol@gmail.com) é doutorando e mestre em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e licenciado em Letras – Português e Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Faz parte do grupo de pesquisa Literatura em rede (CNPq) e do projeto de pesquisa A prosa de ficção brasileira dos anos 1920: história literária e editorial (UFPR).

## Agradecimentos

Não se aplica.

## Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

BETTIOL, Felipe Krul. Memórias da Marquesa de Rabicó: uma autoficção fictícia. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 30, p. 01-12, 2025.



**Contribuição de autoria**

Não se aplica.

**Financiamento**

Não se aplica.

**Consentimento de uso de imagem**

Não se aplica.

**Aprovação de comitê de ética em**

Não se aplica.

**Conflito de interesses**

Não se aplica.

**Licença de uso**

Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

**Publisher**

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

**Histórico**

Recebido em: 13/07/2024

Revisões requeridas em: 18/10/2024

Aprovado em: 13/01/2025

Publicado em: 24/01/2025

