



## MISCELÂNEA

Revista de Pós-Graduação em Letras

UNESP – Campus de Assis

ISSN: 1984-2899

www.assis.unesp.br/miscelanea

Miscelânea, Assis, vol.6, jul./nov.2009



## METATEXTUALIDADE E POÉTICA LOBATIANA\*

Sonia Aparecida Vido Pascolati  
(Doutora — UEL/Londrina)

### RESUMO

A análise de contos de Monteiro Lobato (1882-1948) publicados nos volumes *Urupês*, *Cidades mortas* e *Negrinha* revela, dentre outros aspectos, seu pendor metacrítico. Em meio às narrativas, pululam discussões sobre conceitos como literatura, romance e conto, além de reflexões sobre a necessidade de modernização da linguagem literária, num diálogo constante com diferentes estéticas. O estudo da metatextualidade em contos do escritor paulista permite-nos esboçar uma *poética lobatiana*, isto é, compreender, por meio da própria ficção, os ideais estéticos do escritor.

### PALAVRAS-CHAVE

Metatextualidade, poética lobatiana, contos.

### RESUMÉ

L'analyse de contes de Monteiro Lobato (1882-1948) publiés dans les livres *Urupês*, *Cidades mortas* e *Negrinha* met en évidence, parmi d'autres aspects, une tendance métacritique. Au cours des récits, il y a plusieurs discussions sur des concepts tels que littérature, roman et conte et des réflexions sur la modernisation du langage littéraire, dans un dialogue constant avec de différentes esthétiques. L'étude de la métatextualité chez les contes de Lobato permet de tracer une *poétique lobatienne*, c'est-à-dire, comprendre, au moyen de la fiction elle-même, les propos esthétiques de l'écrivain.

### MOTS-CLÉS

Métatextualité, poétique lobatienne, contes.

---

\* Este artigo é parte da dissertação de mestrado intitulada *Nos andaimes do texto: a metatextualidade como traço da poética lobatiana*, concluída em 1999, na Universidade Estadual Paulista, Campus de Araraquara-SP, sob orientação da Profa. Dra. Sylvia Helena Telaarolli de Almeida Leite.

## Introdução

Fecho de conto é como fecho de soneto; é o tudo!  
É onde está o busílis. Porque o conto inteiro não  
passa dum preparo para o fecho – e se depois de  
cacetearmos o leitor com tal preparo lhe dermos  
fecho desapontante, ele diz como cá a dona Nenê:  
“Outro ofício!”

(Monteiro Lobato. *A Barca de Gleyre*).

**L**obato é um intelectual cuja produção é marcada pelo questionamento crítico e essa atitude crítica, questionadora e reflexiva diante da literatura e do fazer literário nos interessa particularmente na prosa lobatiana. Lobato não perde a oportunidade de expressar suas idéias a respeito da produção artística brasileira e estrangeira do início do século XX nos artigos que escreve para jornais, nas entrevistas que concede e mesmo nas cartas que envia para os amigos; além disso, faz dos contos de *Urupês*, *Cidades mortas* e *Negrinha* um espaço privilegiado para a reflexão sobre o fazer literário, revelando um escritor consciente dos mecanismos utilizados na construção do próprio texto e comprometido com a análise crítica da produção artística de seus contemporâneos.

Na leitura dos contos de Lobato, um aspecto salta aos olhos: a presença de reflexões críticas inseridas no texto ficcional, isto é, uma tônica metacrítica. Em sintonia com seu tempo, o autor paulista não poupa estéticas, obras ou autores, avaliando, por vezes cruamente, a produção artístico-literária de seu tempo. A partir dessa avaliação, Lobato estabelece os princípios para sua própria produção literária, tornando possível o mapeamento de sua *poética*, isto é, o conjunto de premissas norteadoras de sua produção como ficcionista. Disseminadas nos contos, estão opiniões sobre a literatura nacional e estrangeira; críticas a estéticas e correntes como o romantismo ou o regionalismo; reflexões sobre formas literárias como o conto ou o romance; definições e propostas acerca da linguagem literária que deveria caminhar, no

início do século XX, para uma simplificação sempre maior e uma aproximação como o universo dos leitores.

*Urupês*, publicado em 1918, é o primeiro volume de contos, mas contém textos escritos anteriormente e já conhecidos do público porque estampados em jornais e revistas da época, como é caso dos artigos “Urupês” e “Velha Praga” ou mesmo os contos “Bocatorra” e “A vingança da peroba”. O livro compõe-se de histórias em que predomina um tom trágico, possivelmente influenciado pela leitura de escritores românticos filiados à literatura fantástica, tais como o alemão Hoffmann, o francês Maupassant ou o inglês Kipling. São relatos de dramas humanos construídos a partir de uma mesma tônica: amor e morte se cruzam constantemente, condicionando os destinos das personagens. Outro elo entre os contos é a caracterização do espaço das narrativas, predominantemente rural. As personagens vivem seus dramas num cenário de isolamento do espaço urbano, o que instaura um rico diálogo com certa tradição da literatura regionalista que idealiza o espaço rural como palco de uma vida agradável e pacata, isenta dos conflitos existenciais característicos do agitado cotidiano citadino. Essa opção espacial de constituição da narrativa vai se acentuar nos contos de *Cidades mortas*, criando uma espécie de contigüidade entre os dois volumes de contos.

Em *Cidades mortas*, publicado em 1919, temos na constituição do espaço o fator preponderante de organização das narrativas. Os cenários são desoladores, representando ficcionalmente a realidade das cidades do Vale do Paraíba, antes enriquecidas pelo café e depois herdeiras da falência deixada na região, após a derrocada das grandes fazendas de café. Logo no primeiro conto, que traz o mesmo título do volume, se esboça a idéia básica que perpassa os demais textos: o progresso nacional é itinerante e sem solidez, criando cidades, mas deixando um rastro de destruição e abandono por onde passa. O tema comum aos contos de *Cidades mortas* é a vida nas pequenas cidades e seus desdobramentos: o lazer, a organização familiar, os “causos” tradicionais, a vida pacata agitada apenas por fatos corriqueiros. Diferentemente de *Urupês*, não há tragicidade nas histórias de *Cidades mortas*,

predominando o riso, o cômico e a ironia que marcam a descrição da vida das personagens. Essa ironia se estende às descrições idealizadoras da paisagem nacional empreendidas pela literatura regionalista, contemporânea a Lobato. A descrição crua, quase cruel, da paisagem do interior do país põe a narrativa lobatiana em franca oposição à idealização do meio rural veiculada pela literatura regionalista, sendo uma crítica às vezes mais, às vezes menos direta a certas noções do que seja o nacional conforme imagem criada pela literatura.

*Negrinha*, último volume de contos publicado em 1920, é o que desperta maior interesse para o estudo dos procedimentos metatextuais na ficção lobatiana. Em *Negrinha* verifica-se a retomada do tom trágico característico de *Urupês*, acrescido, contudo, de um gosto amargo provocado pela narração de dramas humanos permeados por injustiças sociais. As personagens de *Negrinha* parecem dividir-se em dois grupos: um que exerce o poder (pais, fazendeiros, policiais, maridos) e outro que sofre as conseqüências da autoridade alheia, vítima das diferenças sociais.

Marcante é a presença da metatextualidade nos três volumes de contos, por isso é sempre necessário fazer um recorte e destacar os elementos mais recorrentes e significativos. Para os limites deste artigo, destacamos alguns contos em que dois aspectos ganham relevo: a definição do conto como forma literária breve dotada de grande poder comunicativo e reflexões sobre a necessária renovação da linguagem literária e estabelecimento dos pilares do modernismo brasileiro em oposição aos ideais estéticos de correntes artísticas contemporâneas ou imediatamente anteriores.

### **Em torno da metatextualidade**

Entre os procedimentos de construção do texto literário, ganha destaque no século XX a reflexão crítica da arte sobre si mesma, uma arte que ao construir-se fala sobre o modo como se dá essa construção. A literatura acabou por debruçar-se sobre si mesma e o texto é tanto um produto da criação artística quanto um veículo de reflexão sobre o que vem a ser arte e

literatura. É uma tentativa empreendida pela literatura de explicar-se a si mesma. De certa maneira, configura-se um processo de desmistificação da criação literária que se desnuda diante do leitor; como num jogo de espelhos, a arte é ao mesmo tempo *criação* e *reflexão crítica*, investigando-se, questionando-se, analisando-se. A essa "reflexão sobre a arte, elaborada na própria estrutura do objeto artístico" (SANTOS, 1995, p. 587) podemos nomear metatextualidade, pois se trata de um texto que olha para si mesmo, apontando para sua própria construção, discorrendo criticamente sobre os processos utilizados na escritura.

A metatextualidade é a reflexão da arte literária sobre si mesma, é o processo por meio do qual se dá a reflexão sobre a construção do texto dentro do próprio texto. Em *Introduction à l'architexte*, Genette elabora uma definição restrita de metatextualidade, apresentando-a como "la relation transtextuelle qui unit un commentaire au texte qu'il commente" (GENETTE, 1979, p. 87), entretanto, ele não se preocupa em estender a discussão do termo e não chega a indicar especificamente as relações transtextuais de comentário de um texto sobre si mesmo, isto é, um texto que, ao construir-se, estabelece um diálogo consigo mesmo e analisa sua própria constituição. Já em *Palimpsestes*, o autor define metatextualidade como

la relation, on dit plus couramment de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer [...]. C'est, par excellence, la relation critique. (GENETTE, 1982, p. 11).

O processo metatextual de construção do texto o transforma num objeto de leitura dupla, já que nele estão presentes tanto a matéria ficcional, quanto o comentário sobre a escritura da ficção, a reflexão crítica. Genette (1979) inclui a metatextualidade entre os cinco tipos possíveis de *relações transtextuais*, empregando o termo *transcendance textuelle* para designar o procedimento que coloca um texto em relação explícita ou implícita com outros textos. No caso da metatextualidade, essa transcendência envolve um

comentário presente no texto, o que implica ainda uma relação crítica entre os textos.

Roland Barthes considera que, enquanto linguagem, a literatura é capaz de voltar-se para si mesma, descobrindo-se “ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura” (BARTHES, 1970, p. 28). Para o crítico francês, essa atitude da literatura de dobrar-se sobre si mesma aponta para um sério questionamento a respeito de sua natureza, de seu ser, afinal, ressoa continuamente um questionamento: que é a literatura? Esse posicionamento crítico acaba estabelecendo uma relação dialética entre a literatura e ela mesma, o seu ser, sua identidade; essa tendência moderna opera a aproximação entre crítica e produção literária, entre reflexão e fazer literário, tornando-os um único e mesmo objeto.

O prefixo -meta (do grego *metá*) remete a termos como “transcendência” e “reflexão crítica”, muito sugestivos no que diz respeito à construção metalingüística/ metatextual do texto literário, já que a metatextualidade leva à transcendência do significado aparente do texto a múltiplos significados de outros textos que estão presentes no primeiro, assim como a metatextualidade caracteriza-se pela onipresença da reflexão crítica na composição da criação artística. Tadeusz Kowzan define “-meta” ao tratar de um procedimento que ele nomeia *autothématisme*, isto é,

la réflexion de l’artiste sur son propre ouvrage, sur son processus créateur, sur son métier. Depuis quelques décennies, le préfixe méta s’est généralisé pour nommer ce genre de phénomènes. Méta signifie: ce qui dépasse ou englobe, donc métalangage — “langage qui dépasse et englobe le langage”, qui sert à le décrire, à l’étudier, à l’analyser, langage qui traite d’un langage. (KOWZAN, 1976, p. 86).

A atividade crítica inserida no texto ficcional revela a preocupação por parte do escritor em mostrar-se consciente de sua atividade de operação sobre a linguagem, de construtor de discursos que se interpenetram, se observam e se completam. O discurso crítico torna-se a matéria constituinte do texto

ficcional de forma que a matéria da literatura é a própria literatura e a crítica passa a ser mais do que um olhar sobre o texto, tornando-se um processo de construção do próprio texto. Na metatextualidade, os limites entre o texto observado e o texto que o analisa tornam-se tênues, já que o texto, enquanto é construído, desnuda, analisa e avalia os processos de construção.

Lobato escreve seus contos nas duas primeiras décadas do século XX, demonstrando grande preocupação em colocar-se criticamente diante da produção de seus contemporâneos, diante dos cânones literários e das tendências artísticas da época. Nos contos podemos perceber — às vezes de maneira explícita, outras vezes de forma mais velada — seus esforços de reflexão sobre o que é literatura, qual sua função, que gênero literário deveria ser cultivado de forma a ir ao encontro do gosto do público, quais os atributos necessários a um conto ou romance para alcançarem qualidade literária.

### **A escritura crítica de Lobato**

Em seus contos, Lobato expõe concepções e reforça alguns posicionamentos como a necessidade de aproximar a linguagem literária do universo dos leitores e a proposta de modernização da literatura em múltiplos planos: linguagem, temas, formas literárias. Esses pressupostos estão claramente enunciados no conto “O Resto de Onça”, de *Cidades mortas*, cujas primeiras páginas são dedicadas à discussão das qualidades necessárias a um conto para que ele agrade ao gosto popular. Um grupo de amigos está reunido a falar de literatura, comentando especificamente um conto de Alberto de Oliveira submetido pelo narrador à apreciação de sua cozinheira, que nada encontra de interessante no texto:

— Não fede nem cheira, disse; é virado de feijão velho mexido com farinha mal torrada. Falta sal, tem gordura demais — parece comida feita por menina da Escola Normal [...]. Não diz nada; engrola, engrola, vai pra lá, vem pra cá e a gente fica na mesma. É dos tais perobinhas da miúda que outro dia mecê chamou... como é mesmo?... pici...pici.

— [...] cólogos, psicólogos. Os homens dos estados d'alma. Penso como você, Josefa (LOBATO, 1965, p. 66).

O narrador concorda com a cozinheira de imediato, enfatizando que um conto é tanto mais interessante quanto seu enredo trate de coisas simples que, porém, garantam a atenção do leitor: “— [...] Quero conto que conte coisas; conto donde eu saia podendo contar a um amigo o que aconteceu: como o fulano morreu, se a menina casou, se o mau foi enforcado ou não.” (LOBATO, 1965, p. 66). Na roda de amigos a conversa continua a girar ao redor de contos; agora é outra personagem que acrescenta sua opinião sublinhando que o conto é, por natureza, algo que faz parte do universo cotidiano, já que as pessoas contam coisas todo o tempo. Na maioria das vezes, o que falta é o trabalho com a *forma*, pois o *conteúdo* de um conto pode (e deve) ser retirado do dia-a-dia:

— Contos andam aí aos pontapés, a questão é saber apanhá-los. Não há sujeito que não tenha na memória uma dúzia de arcabouços magníficos, aos quais, para virarem obra d'arte, só falta o vestuário da forma, bem cortado, bem cosido, com pronomes bem colocadinhos. Querem vocês a prova? Vou arrancar um conto ao primeiro conhecido que entrar (LOBATO, 1965, p. 67).

E assim acontece. Aparece um conhecido, recém-chegado de uma viagem ao sertão e cheio de histórias de caçadas para contar, entre elas uma que lhe foi narrada pelo “herói” da façanha, o próprio Resto de Onça, personagem que dá nome ao conto. Ao final da narrativa, a personagem que prometera extrair um conto ao primeiro que chegasse rejubila-se, ao que outra retruca dizendo que isso é apenas um caso e não um conto. Triunfante e segura de si, a personagem assevera:

— Está enganado. Tem todas as qualidades de conto e tem a principal: pode ser contado adiante, de modo a interessar por um momento o auditório.

Dê ao fato forma literária, umas pitadas de descritivo, pronomes p'rali, uns enfeites pimpões e pronto! — vira conto dos autênticos, dos que não secam a paciência da humanidade como a arqui-maçadora psicologia do sr. Alberto de Oliveira... (LOBATO, 1965, p. 72).

Outra referência metatextual acerca da natureza do conto está em *Urupês*, na narrativa “Meu conto de Maupassant”. Dois amigos conversam durante uma viagem de trem e, após uma discussão sobre as “substâncias da vida”, um deles se recorda de uma história: “— A propósito dessa árvore que passou. Foi ela comparsa no “meu conto de Maupassant”. / — Conta lá, se é curto” (LOBATO, 1968a, p. 172).

O ouvinte impõe sua condição para que o ato narrativo se instaure: que a história seja curta, reforçando o ideal acalentado por Lobato de simplicidade e objetividade na escritura de contos. Como uma espécie de ponte entre teoria e prática, entre a proposta de escritura do texto e sua realização, a história contada pela personagem não atinge sequer três páginas, sendo um dos textos mais curtos produzidos pelo criador do Jeca Tatu.

A personagem Indalício também propõe uma definição de conto em “A facada imortal”, texto que integra *Negrinha*; segundo a personagem, o homem mantém seu instinto predatório e continua “caçando” coisas na vida. Seu interlocutor indaga:

— E eu que caço? perguntei.

— Antíteses, respondeu de pronto o Indalício. Fazes contos, e que é o conto senão uma antítese estilizada? (LOBATO, 1968b, p. 163).

A antítese é a figura que marca a diferença entre dois termos, colocando-os em oposição; o conto, por sua vez, instaura um jogo de forças contrárias, particularmente na realização lobatiana do conto, em que amor e morte se entrelaçam na composição dos enredos, sendo as forças que movem as personagens. A estilização desse jogo de forças seria o processo de figurativização, isto é, tornar concretos, por meio de figuras, os temas que compõem o pano de fundo do conto; é como se a antítese fosse a base, o alicerce da narrativa que vai sendo construída no trabalho da enunciação, da escritura do enredo.

Nos contos mencionados acima, e particularmente em “O Resto de Onça”, fica evidente que a *metatextualidade* é o recurso para a expressão de

idéias a respeito do que é conto; inserida na própria ficção encontra-se a reflexão sobre o que é e como se produz uma narrativa curta, além de discorrer sobre suas características fundamentais. A partir desses exemplos, colhidos dentre outros que reiteram os mesmos posicionamentos teórico-críticos, é possível traçar, em linhas gerais, a definição de conto emergente dos textos de Lobato: narrativa curta, constituída de tema simples, que revele elementos do imaginário popular, ocupando-se de contar as experiências das pessoas, cujo enredo prenda a atenção do leitor a ponto de tornar-se algo reproduzível com a ajuda da memória, escrito de maneira objetiva, utilizando uma linguagem simples. Clara está a posição do criador do Sítio do Pica-pau amarelo: em detrimento de uma tendência mais moderna (conto psicológico), ele opta pelo cultivo do conto de enredo (LUCAS, 1989), mantendo-se fiel à sua proposta de aproximar a literatura do leitor.

Dentre os mais de 60 contos escritos por Lobato, um deles é primoroso quanto à presença de metatextualidade. A ironia e a paródia amplificam a crítica presente em "Marabá", conto de *Negrinha*; a sátira aos modismos e modelos literários e a crítica às "fórmulas prontas" de composição do texto são evidentes desde o início do conto, quando o narrador aproxima a escritura de um romance à atividade do boticário de aviar receitas, havendo para cada "necessidade literária" um modelo a ser imitado.

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

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

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

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

E para fim (fórmula Alencar): "E a palmeira desapareceu no horizonte..." (LOBATO, 1968b, p. 217).

O narrador afirma que nas obras de cunho romântico, sejam elas romances históricos ou indianistas, o que varia um pouco é o cenário: nos

romances históricos há castelos medievais, a nobre castelã, o viril cavaleiro, o pai irado vingando-se; nos romances indianistas há a selva em vez de castelos, a índia formosa substituindo a castelã, o bravo guerreiro branco em lugar do cavaleiro e o cacique assando-o em fogueira para puni-lo por ter seduzido a mais bela virgem da tribo. Enfim, a despeito de algumas poucas diferenças de cenário, o motivo das obras era sempre o do amor impossível e proibido, a perseguição ao casal de amantes, sua captura e punição, uma fórmula que, acrescida de algumas poucas modificações, daria em obra original.

Em “Marabá”, o narrador não se limita a alfinetar a crítica — a quem basta classificar as obras nesta ou naquela tendência e determinar que a obra receba “etiqueta de histórica, se passada unicamente entre Dons e Donas, ou de indianista, se na manipulação entravam ingredientes do empório Gonçalves Dias, Alencar & Cia.” (LOBATO, 1968b, p. 218) —, mas chega a referir-se ao próprio leitor de maneira irônica, satirizando o fato de ele envolver-se com o drama das personagens, chegando às lágrimas. Prova singular desse tratamento dispensado ao leitor é o último parêntese do conto em que se lê: “(Acendem-se as luzes e enxugam-se as lágrimas)” (LOBATO, 1968b, p. 233), aludindo ao fato de que alguns modismos artísticos saltaram do papel para as telas do cinema e continuaram a comover o público. Outro exemplo é a assertiva do narrador a respeito do contraste entre a narrativa morosa dos romances e a velocidade característica dos tempos modernos:

Entre parênteses.

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

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

Nada disso. Sejamos da época. A época é apressada, automobilística, aviatória, cinematográfica [...] (LOBATO, 1968b, p. 222-3).

Sempre em sintonia com seu tempo, Lobato ironiza a indefinição estética da produção literária nacional no início do século XX, confinada entre a tradição (representada pelo cultivo de temas romantizados e o uso de uma linguagem empolada) e os apelos da modernidade, com toda sua dinamicidade,

a exigência de perseguir sempre o novo, com uma linguagem que se deseja revitalizada e objetiva. Visando a refletir esses conflitos entre o novo que se impõe e o velho que insiste em continuar presente, opta-se pela mistura do estilo artificial dos textos românticos e a linguagem pretensamente ágil do cinema, compondo um texto misto de conto e roteiro cinematográfico. Essa construção do texto alcança um duplo efeito, já que “o escritor fere fundo, evidenciando por um lado o que havia de ultrapassado na literatura desgastada, mas ainda vigente na época, e por outro estocando também o que havia de artificial, pretensioso e afetado na retórica dos modernistas” (LEITE, 1996, p. 266).

O texto é composto por quadros e letreiros, os primeiros pretendendo condensar a linguagem e os últimos ironizando a própria linguagem do cinema, que apesar de apresentar-se moderna, conserva ranços do estilo derramado da literatura romântica. O enredo da narrativa interessa muito menos do que a forma dada ao texto, já que o conteúdo do conto (retomada de um motivo da literatura indianista) é parodiado por meio da nova forma que lhe é dada, uma maneira nova e revitalizada de apresentar ao leitor um tema tão conhecido seu. Para Laurent Jenny (1979), a intertextualidade possui uma dupla determinação, pois atua tanto sobre o código no qual a obra se inscreve quanto sobre o conteúdo; o autor utiliza o termo para designar relações entre textos nos quais há uma mútua interferência, operando uma transformação de sentidos, já que o texto paródico constrói-se a partir do texto parodiado. “Marabá”, mais do que os temas tratados pela literatura indianista, parodia a forma, o próprio gênero em que se inserem “Marabá” de Gonçalves Dias e *Iracema* de José de Alencar; é o “código” da literatura indianista que está sendo posto em questão, principalmente por meio da atualização da linguagem literária, enriquecida pela linguagem do cinema. “Marabá” recontextualiza a própria tradição e, por meio da metatextualidade, torna-se uma (re)escritura eminentemente crítica ao desnudar o procedimento de desconstrução de uma estética e reconstrução de uma forma literária, de um gênero e sua linguagem.

A história é cheia de peripécias e fatos inverossímeis — tal qual acontece nas obras com as quais “Marabá” dialoga — para os quais o narrador chama a atenção do leitor, desmascarando a construção do texto literário, desvelando os pontos mal alinhavados da escritura, como no trecho a seguir:

QUADRO

Surpreendidos pelos índios, os amantes fogem rio abaixo numa piroga. (É difícil explicar o aparecimento dessa providencial piroga, mas não impossível. Derivou rio abaixo, por exemplo, e ali ficou enredada numa tranqueira. Não esquecer de introduzir num dos quadros anteriores um *close up* da piroga.)

Os índios metem-se em outras pirogas. (Mais pirogas! É que não derivou uma só, sim várias...) (LOBATO, 1968b, p. 231).

Assim como o narrador aponta ironicamente o caráter inverossímil das pirogas surgidas providencialmente para salvar os amantes fugitivos, numa alusão às incongruências encontradas em algumas narrativas, denuncia outras afetações por meio da caracterização do espaço idílico em que vivia Marabá e da própria descrição da virgem mestiça, sempre em perfeita harmonia com a natureza (crítica à idealização do elemento indígena); às vezes marcando a ironia no nível lexical, como no trecho em que a palavra *propícia* é recoberta de dupla significação: “(Moema) assiste, oculta em **propícia** moita, às expansões amorosas dos ternos amantes” (LOBATO, 1968b, p. 230, grifo nosso); ou ainda estabelecendo um diálogo crítico com o texto clássico de Shakespeare, *Romeu e Julieta*, cuja tragicidade assemelha-se ao destino reservado aos índios enamorados:

Ao romper da madrugada:

— É a cotovia que canta!... diz ela.

— Não; é o rouxinol, retruca Romeu.

— É a cotovia...

— É o rouxinol...

Vence a cotovia. O moço beija-a pela última vez e parte. Não esquece, porém, de enfiar no dedo de Julieta um anel — jóia indispensável ao desfecho da nossa tragédia (LOBATO, 1968b, p. 221).

Além da evidente intertextualidade, o narrador insere um comentário metatextual que ao mesmo tempo funciona como antecipação de dados da

história (prolepse) e deslindamento da escritura, revelando que ele, narrador, tomou o cuidado de incluir nesse momento do texto um elemento fundamental nas cenas finais do conto.

Conforme procuramos evidenciar, a metatextualidade é um procedimento recorrente nos contos de Lobato; analisá-lo garante o espaço do escritor paulista na tradição de escritores-críticos. Como característica peculiar da prosa lobatiana, a metatextualidade auxilia significativamente a compreensão de alguns aspectos de sua obra, como os temas tratados, a linguagem repleta de marcas da oralidade ou a sua opção pela narrativa curta, de caráter mais sintético e objetivo. A reflexão metatextual empreendida por Lobato nos contos revela-se uma pródiga fonte de elementos que contribuem tanto para o esboço de uma poética lobatiana (concepções acerca de literatura e o fazer literário), quanto para o levantamento de procedimentos de construção do texto que apontem para traços de modernidade de sua obra.

## Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

GENETTE, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestes* : la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Poétique*, nº. 27, Intertextualidades. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KOWZAN, Tadeusz. L'art en abyme. In: *Diogène*. Paris, nº. 96, oct.-déc./1976, pp. 74-100.

LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. "Marabá" nos quadros e letreiros do cinema. In: SEMINÁRIO DO GRUPO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS DO ESTADO DE SÃO PAULO, XXV, 1996, Taubaté. Anais, Taubaté: GEL, 1996, pp. 265-8.

LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre* — vol. 2. São Paulo: Brasiliense, 1959.

\_\_\_\_\_. *Cidades mortas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.

\_\_\_\_\_. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1968a.

\_\_\_\_\_. *Negrinha*. São Paulo: Brasiliense, 1968b.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno: 1922-1982. In: \_\_\_\_\_. *Do Barroco ao Moderno: Vozes da Literatura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1989, pp.108-54.

SANTOS, Wellington de Almeida. Considerações metodológicas sobre metanarrativa. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, IX, 1995. Anais, João Pessoa: ANPOLL, 1995, pp. 587-90.

---

Artigo recebido em 08/03/2009 e publicado em 30/09/2009.