

O REGIONALISMO LOBATIANO NA CONTRAMÃO DO MODERNISMO¹

MARISA LAJOLO
(UNICAMP)

“La literatura no circula por un cauce unico, sino que se desarrolla por cauces diversos, paralelos con mayor o menor afinidad, con capacidad de dominación o con regimen de servidumbre, siguiendo vericuetos y originales estructuraciones que debem recomponerse atraves de un discurso interpretativo”²

Criador execrado do Jeca Tatu (símbolo do incompreendido caipira paulista) e aplaudido criador da moderna literatura infantil brasileira, a figura de Monteiro Lobato se polariza. E entre os apupos e os aplausos resta ainda um terceiro Lobato: o autor de dezenas de contos regionalistas face aos quais a crítica não é generosa, mas que talvez permitam articular a contradição lobatiana em outro nível e iluminem alguns recantos da produção literária brasileira dos primeiros vinte anos de nosso século.

Do Jeca Tatu ao sítio do Picapau Amarelo, o itinerário lobatiano não foi longo: demorou sete anos, período que separa “Velha Praga” e “Urupês” (artigos de 1914)³ do livro **A menina do narizinho arrebitado** com que Lobato, em 1921, inaugura tempos novos na literatura infantil brasileira.

Mil novecentos e quatorze marca a primeira entrada em cena do Jeca Tatu, personagem que a partir de então representa, para Lobato e para os milhares de seus leitores, o caipira paulista. Se em “Velha Praga” Jeca Tatu é apenas um nome entre muitos, de “Urupês” em diante de fica sozinho em cena, definitivamente consagrado como símbolo do caboclo.

Mil novecentos e vinte e um assinala a publicação da primeira aventura transcorrida nas áridas e estéreis terras do Sítio do Picapau Amarelo. Ao contrário do que é tradicional em nossa literatura infantil, a riqueza do sítio não se deve à prodigalidade da natureza na qual **em se plantando tudo dá**: os donos do sítio ficam ricos graças ao petróleo que encontram em suas terras, o que vem narrado no livro **O poço do visconde**, de 1937.

Foi também entre 1914 e 1921 que Lobato publicou seus três livros de contos: **Urupês** (1918), **Cidades mortas** (1919) e **Negrinha** (1920) que incluem, tanto textos de elaboração bem antiga, quanto outros mais contemporâneos que, resgatados

das páginas efêmeras de jornais e revistas, compram no livro bilhete para a posteridade.

Os sete anos que se interpoem entre “Velha Praga” e **A menina do narizinho arrebitado** merecem reflexão cuidadosa: por serem um tempo muito sinuoso, o cruzamento de várias tendências parece ficar obscurecido por interpretações simplistas que, tomando a Semana de Arte Moderna de São Paulo (1922) como marco vêem tudo que a antecedeu como precursor ou como marginal dela.

São anos que assistem ao prolongado prestígio de Coelho Neto (**O rei negro**, 1914) e de Bilac (**Tarde**, 1919), aos esforços de Lima Barreto pela dessacralização da literatura (**Triste fim de Policarpo Quaresma**, 1915; **Vida e morte de M.J. Gonçalves de Sá**, 1919) e às estréias e primeiras edições dos autores que se consagrariam a partir de 22 como Cassiano Ricardo (**Dentro da noite**, 1915; **Evangelho de Pã**, 1917), Guilherme de Almeida (**Nós**, 1915; **A dança das horas**, 1919; **Messidor**, 1919; **Livro de horas de Soror Dolorosa**, 1920), Manuel Bandeira (**A cinza das horas**, 1917; **Carnaval**, 1919), Mário de Andrade (**Há uma gota de sangue em cada poema**, 1917), Menotti del Picchia (**Juca Mulato**, 1917) e Ronald de Carvalho (**Poemas e sonetos**, 1919).

O mesmo período assiste também ao lançamento de obras que, na esteira de Euclides da Cunha (**Os sertões**, 1902), mas nem sempre com o seu pique, vão tematizando vários brasis sertanejos e interioranos: Afrânio Peixoto (**Maria Bonita** 1914; **Fruta do mato**, 1920), Afonso Arinos (**Lendas e tradições brasileiras**, 1917; **O mestre de campo**, 1918), Hugo de Carvalho Ramos (**Tropas e boiadas**, 1917), Paulo Setúbal (**Alma cabocla**, 1920), Waldomiro Silveira (**Os caboclos**, 1920) e o próprio Lobato que comparece com os já mencionados **Urupês** (1918), **Cidades Mortas** (1919) e **Negrinha** (1920).

Parece triste a sina desta literatura que fala de capiaus e de cigarrinhos de palha. Tão triste quanto a sina dos escritores que, cultivando-a, fizeram-se regionalistas às vésperas da feérica e cosmopolita Semana de Arte Moderna... Como o Jeca, cujos domínios geográficos refluem frente aos avanços do capitalismo na zona rural, Lobato e outros regionalistas são vistos como refluxo da história literária: excluídos da galeria dos autores maiores, tidos como esteticamente conservadores, são confinados a uma irremediável contramão do Modernismo.

Pode, no entanto, ser significativo para uma história literária menos comprometida com as belas letras e mais interessada em compreender a produção cultural como um todo amplo e heterogêneo⁴, deixar ao menos temporariamente entre parêntesis o que disseram ou fizeram os escritores de 22 e, apagadas suas luzes, observar com mais atenção um escritor como Lobato.

Nesse sentido, os contos de Urupês podem ser interpretados como representação daquele Brasil que, inaugurado com a República, tentava, no dizer expressivo de Oswal de Andrade “acertar o relógio império”. Metáforas à parte, a República Velha representou um grande acertar de passo: o Brasil se iniciava nos trajes capitalistas modernos, figurino no qual São Paulo ía à frente.

Assim, o Modernismo simbolizado pela Semana de Arte Moderna, com seus sonhos de cosmopolitismo e industrialização só poderia ter ocorrido em São Paulo. E por isso, o regionalismo paulista como o de Lobato pode ter sido uma **gaffe** enorme: exibia, nas vésperas da grande festa, os andrajos, o bicho de pé e o desnorteio caipira, quando o que convinha, para legitimar a imagem de país moderno, era justamente afastar os jecas para os quartos do fundo. Afastamento que, em História literária, se expressa por classificações como pré-modernismo, regionalismo pós-romântico e congêneres⁵

Num outro parêntesis, é preciso lembrar que a noção de **regional**, no caso

brasileiro, só se sustenta por oposição a **urbano**. E que literatura -do polo de sua produção ao de sua circulação, incluindo o discurso crítico que sobre ela se desenvolve- é coisa eminentemente urbana⁶. Sua existência supõe um público, percursos de circulação, atividades e instituições só possíveis em sociedades modernas.

Esta dicotomia regional/urbano estabelece então, uma imensa e quase intransponível assimetria, gritante num país como o Brasil dos anos 10 e 20: naquele tempo, a estrutura urbana brasileira começava lentamente a amadurecer em certas áreas: ao redor da administração central (Rio de Janeiro) e ao redor dos primeiros projetos de industrialização capitalista (São Paulo).

Na tradição da crítica literária brasileira, o discurso crítico sobre o regionalismo privilegia elementos do conteúdo das obras, acabando por incluir sob a mesma rubrica **Inocência** (Taunay, 1872), **O sertanejo** (Alencar, 1875), **O cabeleira** (Távora, 1876), **Pelo Sertão** (Arinos, 1899), **Urupês** (Lobato, 1918), **Vidas Secas** (Ramos, 1938), **Fogo Morto** (Lins do Rego, 1943) **Sagarana** (Guimarães Rosa, 1946) e **Gabriela, cravo e canela** (Jorge Amado, 1958). No entanto, a configuração de um texto como literário ou não literário, como mais literário ou menos literário, em outros momentos desta mesma tradição crítica independe da porção de realidade de que o texto se apropria, representa ou constrói, o que acaba por tornar o regionalismo um dos raros "gêneros" em cuja definição e valoração o referencial é determinante.

Ao assumir-se, no entanto, que num texto literário, o **modo** pelo qual um segmento de realidade é construído é muito mais relevante do que a natureza ou significação extra-textual do dito segmento, a discussão das manifestações regionalistas brasileiras tem de encontrar outro espaço. E este espaço, como hipótese, pode ser o modo de representação do regional: a modalidade de língua que o registra, o diapasão que o narra, a voz que o enuncia⁷.

E nesta direção, o recorte do **cópus** regionalista brasileiro tem outro viés, e quem o enuncia é o Alencar que na "Carta ao Dr. Jaguaribe" (**Iracema**, 1865) fala de um projeto narrativo que

"se molde o quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem"⁸

E como na história literária brasileira o caboclo seguiu-se ao índio, pode-se estabelecer uma tradição longa de representação do **não urbano** nas letras brasileiras: nesta tradição, uma das marcas mais fortes é a da oralidade que, se já se faz presente no Alencar de **Iracema**, continua vigente e inclui entre suas manifestações mais contemporâneas Paulo Honório de Graciliano Ramos (**São Bernardo**, 1934) e Riobaldo de Guimarães Rosa (**Grande sertão: veredas**, 1956).

Iracema, **São Bernardo** e **Grande sertão: veredas** são obras nas quais a situação de oralidade é fator constitutivo e estruturante. Elas podem, por isso, delinear o contexto à luz do qual se analise como o Lobato de **Urupês** se insere nesta tradição de oralidade. Questão interessante e que ganha ainda mais interesse se se ampliar a noção de oralidade para além do uso de um léxico particular e do discurso direto livre, e incluir nela a mímese de uma interlocução oral e as maneiras como tal situação dá conta de elementos do contexto e das expectativas de resposta dos interlocutores.

A oralidade assim concebida, e na qual os contos de Lobato se imergem, não só recupera um dos traços mais nítidos da cultura caipira⁹ como também cria

condições para o exercício constante de metalinguagem, recurso sob medida para a explicitação do projeto narrativo de um escritor.

E em **Urupês** são muitos e muito freqüentes os recursos através dos quais os contos encenam a transmissão do "causo", recuperando a situação de oralidade de que é tão impregnada a cultura caipira e, ao mesmo tempo, oportunizando a discussão do projeto narrativo que norteia o livro. E vamos a eles, aos contos de Urupês.

Em momento nenhum, de nenhum conto, o narrador lobatiano se apresenta como participante da cultura caipira na qual se consolidaram e circulam histórias e "causos", em noites de frio, ao pé do fogo, em rodas de varanda ou de cozinha. O narrador frisa sempre sua extração cultural urbana e explicita suas credenciais: conhece o caso que conta por ouvir dizer. Empresta, assim, sua voz (e sua pena) à corrente anônima de vozes que transmitem a história, e ao inserir-se na linhagem de contadores, faz a história circular para muito além de seu percurso habitual.

Sem nenhuma pretensão realista de mimetizar as situações de narração, léxico e sintaxe do Lobato de **Urupês** seguem o padrão culto. Os contos revelam, no entanto, a inclusão cuidadosa de índices que apontam para uma interlocução coloquial, o que acaba por transformar **Urupês** num observatório privilegiado para a percepção de diferentes recursos narrativos que, na estrutura de cada texto, assinalam o estatuto de oralidade das narrações.

Além de o narrador lobatiano não adotar em momento algum um padrão de linguagem afastado do culto, seus contos manifestam uma certa consciência - provavelmente dolorosa, porque quase sempre transfigurada em ironia- da diferente formação cultural da qual ele, narrador, provém. É comum, inclusive, que o enredo se vá tecendo através de uma espécie de diálogo entre dois interlocutores, funcionando um deles como provocador da história ao solicitar sua narração. Nesses casos, são constantes e ironicamente solucionados os desencontros entre as expectativas "literárias" de um e de outro interlocutor sendo, no entanto, muito raro que qualquer um dos dois seja um caipira.

Já no primeiro conto de **Urupês**, "Os faroleiros", tanto a abertura como o fechamento da história de Gerebita remetem à situação na qual se deu a conversa entre Eduardo (que vivia com Gerebita no farol, quando ocorreu a morte de Ca-brea) e o interlocutor a quem ele conta todo o episódio:

"Estávamos ambos de braços na amurada do **Orion**, em hora propícia ao esbagoar dum dramalhão inédito. Espo-reado na curiosidade, provoqueei-o. -Vamos ao caso, que estes negrumes clamam por espectros que o povoem. É calamidade à Shakespeare ou à Ibsen?"¹⁰

Ao mesmo tempo que registra a oralidade da situação, o texto anuncia os padrões de cultura a partir dos quais os interlocutores formulam suas expectativas de dramaticidade e literatura: Shakespeare e Ibsen, não obstante saírem arranhados pela versão pejorativa de literatura que ilustram, marcam uma cultura letrada de elite.

É também constante, ao longo do conto, o desgaste irônico que sofrem os clichês literários, impiedosamente satirizados, como por exemplo no trecho em que Eduardo tem interrompida pela impaciência de seu ouvinte, a enfiada retórica de estereótipos em que embarcara:

“Desfez-se a poesia do reino encantado de Anfitrite ao ronco dos **Lusitânias**, hotéis flutuantes com graçõs em vez de **lobos do mar**, incaracterísticos, cosmopolitas, sem donaires, sem capitães de suíças, pitorescos no falar como seiscentos milhões de caravelas. O fumo da hulha sujou a aquela tela maravilhosa que desde Hanon e Ulisses vinha o veleiro pintando sobre a tela oceânica...

-Se paras o caso dos loucos e te metes por intermezos líricos para uso de meninas olheirudas, vou dormir. Volta ao farol, romântico de má morte.”

(102)

Em “Meu conto de Maupassant”, a história é apresentada como reprodução de uma conversa entre dois passageiros de um trem, um dos quais é, sem dúvida, frequentador assíduo de bons autores:

“Conversavam no trem dois sujeitos. Aproximei-me e ouvi:

-Anda a vida cheia de contos de Maupassant; infelizmente há pouquíssimos Guys...”

(171)

Neste conto, o narrador é um ouvinte acidental da história que, ao reproduzi-la, informa ao leitor a situação na qual ela foi originalmente narrada. O ouvinte bisbilhoteiro parece neutralizar-se, desaparecendo discretamente de cena, limitando seu papel a transmitir o que ouviu, ao mesmo tempo em que reproduz o contexto da interlocução em que ocorreu a narrativa. A fidelidade aos elementos deste contexto é essencial porque é um deles que provoca a história:

“O comboio corria entre S. José e Quiririm. Região arrozeira em plena faina do corte. Os campos em sega tinham o aspecto de cabelos loiros tosados à escovinha. Pura paisagem européia de trigais.

.....

E enfiando os olhos pela janela, calou-se. Houve uma pausa de minutos. Subito, apontando um velho saguargi avultado à margem da linha e logo sumido para trás, disse:

-A propósito desta árvore que passou. Foi ela comparsa no “meu conto de Maupassant”.

-Conta lá, se é curto

O primeiro sujeito não se ajeitou no banco, nem limpou o pigarro, como é de estilo. Sem transição foi logo narando

-Havia um italiano, morador destas bandas, que...”

(172/173)

Além da importância do contexto para a ocorrência da narrativa, o texto transcrito revela também a tensão entre as expectativas (prosaicas) do ouvinte e as veleidades, senão literárias, ao menos retóricas dos contados de histórias do trem. O narrador lobatiano é fino o suficiente para incorporar ao discurso com que repre-

senta a situação, elementos que parecem parodiar o comportamento convencional do contador de casos.

É no miúdo destes procedimentos que se vai depreendendo de **Urupês** o projeto narrativo lobatiano que, em outro tom, também se delineia de sua longa correspondência com Godofredo Rangel¹¹.

“A colcha de retalhos”, muito embora também imerso em oralidade, isola-se dentro da contística lobatiana por alguns de seus traços: nesse conto, a oralidade informal do narrador coexiste conflitivamente com arrebiques vernáculos: “atalho conducente à morada”, “da velha casa aluíra uma ala” e os “rebentos cheios de compridos acúleos” que “ainda abrolhavam”, num setembro que “entumescia em gomos” são preciosismos que destoam do capinzal, dos barba-rala, das foices e covas-de-milho, do pomar roído de formiga, das três ou quatro laranjeiras macilentas e do terreirinho batido.

Mas não é só conflito de registros linguísticos que individualiza “A colcha de retalhos”. Também chama a atenção o fato de ele ser, em boa parte, narrado no presente do indicativo:

“-Upa!
Cavalgo e parto.
Por estes dias de março e natureza acorda tarde.
Passa as manhãs embrulhada num roupão de neblina e é
com espreguiçamentos de mulher vadia que despe os
véus da cerração para o banho de sol.
A névoa esmaia o relevo da paisagem, desbota-lhe as
cores. Tudo parece coado através dum cristal polido.
Vejo a orla de capim tufada como debrum pelo fio dos
barrancos; vejo o roxo-terra da estrada esmaecer logo
adiante; e nada mais vejo senão, a espaços, o vulto go-
tejante dalguns angiqueiros marginais.
Agora, uma porteira.
Ali, a encruzilhada do Labrego.
Tomo à direita, em direitura ao sítio do José Alvorada.
Este barba-rala mora-me a jeito de empreitar um roçado
no capoeirão do Bilu...”

(123)

O presente verbal dos parágrafos iniciais, a redundância de **vejo** no quinto parágrafo, a modalização dos advérbios de tempo e lugar **agora** e **ali** configuram a concretude da situação em que o texto se desenrola. Em consequência, a narração cola-se ao contexto concreto de sua produção, tecendo-se ao sabor da viagem e em presença dos elementos que anuncia. Espécie de discurso indireto livre, que persegue o fio reflexivo do narrador-cavaleiro, ora distraído pela paisagem que o circunda, ora embebido nas razões de sua viagem:

“Três alqueires, só no bom. Talvez quatro. A noventa por um -nove vezes quatro trinta e seis; trezentos e sessenta alqueires de oito mãos. Descontadas as bandeiras que o porco estraga e o que comem a paca e o rato...”

Será a filha do Alvorada?

-Bom dia, menina! O pai está em casa?

É a filha única. Pelo jeito, não vai além de quatorze anos."

(124)

Alternando, assim, paisagens e preocupações, a já mencionada oposição de registros (formal/informal) encontra sua lógica: se o formalismo ocorre quase sempre nos momentos de descrição da natureza, as rumações do narrador -em torno de agricultura e de finanças- parecem isentas de sotaque acadêmico.

Bem outras, no entanto, são as marcas de oralidade presentes em "O comprador de fazendas", texto clássico em antologias lobatianas. Sua oralidade configura-se, por exemplo, no tom abrupto e no ritmo largo de um contador de histórias, que sabe orquestrar suas frases para que incorporem tanto o diz-que-diz que acompanha **causos** famosos quanto certos índices que recuperam, para a esfera familiar do ouvinte alguns elementos envolvidos na história:

"Pior fazenda que a do Espigão, nenhuma. Já arruinara três donos, o que fazia dizer aos praguentos: Espiga é o que aquilo é!

O detentor último, um Davi Moreira de Souza, arrematara-a em praça, convicto de negócio da China; mas já lá andava, também ele, escalavrado de dívidas, coçando a cabeça, num desânimo..."

(233)

A ironia que tempera a história do sitiante que por um quiproquó acaba expulsando a chicote o único pretendente de suas terras, derrama-se também sobre a instituição literária. Não falta ao conto a presença de uma "menina galante, porém sentimental mais do que manda a razão e pede o sossego da casa", cujo perfil impõe uma espécie de parentesco barato com Emma Bovary: "Era um ler Escrich a moça, e cismar amores, de Espanha!..."

Insistindo na preferência de Zilda pelas leituras românticas, o narrador abre a porta para a paródia das letras nacionais. Tem endereço certo o episódio em que Zilda e Trancoso, na varanda da casa, trocam melodias românticas, perante os olhos implacáveis de um narrador que se e nos diverte:

"-O senhor é um poeta! exclamou Zilda a um gorgueio dos mais sucados.

-Quem não ó é debaixo das estrelas do céu, ao lado de uma estrela da terra?

-Pobre de mim! suspirou a menina, palpitante.

Também do peito de Trancoso subiu um suspiro. Seus olhos alçaram-se a uma nuvem que fazia no céu as vezes da Via Láctea, e sua boca murmurou em solilóquio um rabo d'arraia desses que derrubam meninas.

-O amor!... A Via Láctea da vida!... O aroma das rosas, a gaze da aurora! Amar, ouvir estrelas... Amai, pois só quem ama entende o que elas dizem.

Era zurrapa de contrabando; não obstante, ao paladar inexperto da menina soube a fino moscatel"

(242)

Quase no final do conto, o narrador, ainda de olhos na instituição literária, vem à boca de cena discutir as expectativas de seus leitores:

“Acaba-se aqui a história - para a platéia; para as torrinhas segue ainda por meio palmo. As platéias costumam impar umas tantas finuras de bom gosto e tom muito de rir; entram no teatro depois de começada a peça e saem mal as ameaça o epílogo.

Já as galerias querem a coisa pelo comprido, a jeito de aproveitar o rico dinheirinho até ao derradeiro vintém. Nos romances e contos pedem esmiuçamento completo do enredo; e se o autor, levado por fórmulas de escola, lhes arruma para cima, no melhor da festa, com a caudinha reticenciada a que chama “nota impressionista”, franzem o nariz. Querem saber -e fazem muito bem- se Fulano morreu, se a menina casou e foi feliz, se o homem afinal vendeu a fazenda, a quem e por quanto.”

(247)

Se tais expectativas que o narrador atribui às galerias, parecem confundir-se com a fruição estética de que zomba Oswald de Andrade no **Manifesto Pau-Brasil** ao glosar que “Quadro de carneiros que não fosse lâ mesmo não prestava”, elas contam, senão com a simpatia do narrador lobatiano, ao menos com sua boa-vontade em satisfazê-las:

“Sã, humana e respeitabilíssima curiosidade!
-Vendeu a fazenda o pobre Moreira?
Pesa-me confessá-lo: não!”

(247)

A complacência deste narrador face às expectativas de um certo público sugere a incompatibilidade do projeto literário lobatiano com os pressupostos estéticos do projeto literário oswaldiano. Mas vale notar que o reconhecimento destas expectativas de leitura -na medida em que definem uma certa sociologia empírica da literatura- é essencial para um autor como Lobato que viveu a literatura também como editor e para quem o conhecimento dos gostos dos vários públicos tinha consequências concretíssimas.

É, no entanto, em “O mata-pau” que a oralidade recebe um tratamento privilegiado. No mesmo encaixe que faz a história fluir em meio a uma conversa entre dois interlocutores, este texto se tece entre dois viajantes. O narrador do conto é “homem das cidades, pouco afeito aos aspectos bravios do sertão”, e em conversa comprida com o camarada que o guia em meio à “matéria virgem, sombria e úmida dos taquaruçus”, ouve deste a história da morte de Elesbão do Queixo d’Anta.

O que provoca a situação narrativa é um elemento do contexto: a visão do mata-pau, parasita nativa que o caipira explica a seu companheiro, homem “de imaginação envenenada pela literatura”. Logo de início, o narrador-escritor já alerta seus leitores para os problemas da transcrição da história¹², para a precariedade de sua posição de intermediário entre a narração do caipira e a fruição do leitor:

“O camarada contou a história que para aqui traslado com a possível fidelidade. O melhor dela evaporou-se, a frescura, o correntio, a ingenuidade de um caso narrado por quem nunca aprendeu a colocação dos pronomes e por isso mesmo narra melhor que quantos por aí sorvem literatura inteiras, e gramáticas, na ânsia de adquirir o estilo.”

(206)

Se a modéstia que é de praxe o narrador ostentar poderia explicar o súbito acesso de humildade que a transcrição acima documenta, cumpre lembrar que a modéstia não se elenca entre as virtudes do narrador lobatiano. O que o texto, então, parece apontar, é a insatisfação de Lobato frente aos cânones narrativos acadêmicos e também sua adesão a um modelo narrativo onde a importância da oralidade se afirma pela oralidade da situação que provoca a história, pela sugestão de que o texto foi extraído de uma forma cultural que tem na oralidade um de seus traços mais característicos:

“Grandes folhetinista andam por este mundo de Deus perdidos na gente do campo, ingramaticalíssima, porém pitoresca no dizer como ninguém.”

(206)

Fica, assim, vincada, no interior deste conto, a heterogeneidade dos dois polos entre os quais se movimenta o narrador lobatiano: de um lado a tradição da narrativa oral, fortemente permeada de elementos concretos do contexto de sua enunciação, marcada pelos ritmos e registros da oralidade; de outro, a narração de linhagem literária, onde a escrita tende a obliterar as referências contextuais da interlocução, e a utilizar-se de um padrão linguístico culto.

A polaridade destas duas situações dilacera igualmente a consciência dos dois narradores de “O mata-pau”: cada um deles manifesta seu deslumbramento pelos códigos narrativos do outro, numa espécie de contraponto de expectativas: se na melhor tradição das fábulas, toda a história de Elesbão ilustra metaforicamente o parasitismo que, no reino vegetal caracteriza o mata-pau, o paralelismo, quando murmurado “filosoficamente à guisa de comentário” pelo narrador cidadão, é registrado, pelo narrador caipira como “palavra que merece escrita”.

Por isso “O mata-pau” é um texto exemplar. Tematiza o confronto ou diálogo de poéticas que, necessariamente, coexistem no seio de uma literatura terciromundista como a brasileira. E se em nenhum outro conto deste livro Lobato vai expressar com esta clareza os impasses de seu projeto, a história da história de Elesbão nos mostra, de labuja, um Lobato que aprendeu sua lição: ao enveredar mais tarde pela literatura infantil -outro gênero no qual a oralidade é requisito indispensável- ele já havia acertado o passo e ajeitado a mão na finíssima arte de contar histórias.

NOTAS

1. Este trabalho foi apresentado na 36ª Reunião Anual da SBPC (1984), como parte do simpósio **Regionalismo, tradição e modernidade**.
2. RAMA, A. **Los gauchipolíticos rioplatenses: literatura y sociedad**. Calicanto. Ed. SRL. Buenos Aires, 1976. pág. 24.
3. Estes artigos, publicados no jornal O Estado de São Paulo são reproduzidos no livro **Urupês**.
4. Cf. a noção de literatura heterogênea em POLAR, A.C. "El indigenismo y las literaturas heterogeneas: su doble estatuto socio-cultural" apud C,F, MORENO (ed) **América Latina en su literatura**. Mexico. UNESCO. Siglo XXI. pág. 367 e seg.
5. Cf. BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. SP. Ed. Cultrix; **O pré-modernismo**. S.P. Ed. Cultrix; PEREIRA, L.M. **História da literatura brasileira: prosa de ficção, 1870-1920**. R.J. Livr. José Olympio/MEC.
6. Cf. RAMA, A. **A cidade das letras**. S.P. Ed. Brasiliense.
7. Em "A literatura e a formação do homem" (**Ciência e Cultura**, SP, SBPC 24 (9) set 1972) Antonio Cândido discute a escolha de alguns registros linguísticos presentes em obras regionalistas brasileiras.
8. ALENCAR, J. de **Iracema**. S.P. Ed. Ática, 1982 (Série Bom Livro) pág. 89.
9. Cf. ANTONIO CANDIDO- **Os parceiros do Rio Bonito**. SP., Livr. Duas Cidades; XIDIEH, O.E. **Narrativas pias populares**. Bol. FFCL da USP.
10. MONTEIRO LOBATO. **Urupês**. SP, Ed. Brasiliense, 13ª ed. 1956 pág. 92. Todas as citações, sendo extraídas desta edição, indicarão apenas a página, no parêntesis que se segue à sua transcrição.
11. Cf. MONTEIRO LOBATO. **A barca de gleyre**. SP. Ed. Brasiliense. 2 vol.
12. Cf. RAMA, A. **Transculturación narrativa en América Latina**. Mexico, Siglo XXI.