

O CONTISTA MOACYR SCLiar NA LITERATURA GAÚCHA DOS ANOS 70

*Gilda Neves da Silva Bittencourt**

RESUMO

Moacyr Scliar é um dos escritores mais importantes da nova geração surgida a partir dos anos 60 na literatura sul-rio-grandense. Este trabalho aborda a produção literária do autor, fazendo um duplo recorte: restringe-se ao gênero conto e às obras dos anos 70. Como características de suas narrativas, destacam-se a dicção irônica e satírica da linguagem, o caráter sintético das histórias, a opção pelo insólito e o fantástico e a crítica feroz à sociedade capitalista. A leitura dos contos prioriza três eixos temáticos: a crítica social, o memorialismo e a metacficção.

Palavras-chave: Moacyr Scliar - conto - literatura sul-rio-grandense - conto gaúcho contemporâneo.

ABSTRACT

One of the most important writers of the new generation, which was formed in the sixties in contemporary sul-rio-grandense literature of Brazil, is Moacyr Scliar. This text analyses Scliar's two main aspects of his literary production: the short-story gender and the author's works produced in the seventies. Some characteristics may be pointed in his narratives: the language ironic and satiric diction, the synthetic aspect of the stories, the choice for the unusual and fantastic narrative way, and his skeptic vision of the capitalistic society. This reading of Scliar's short-stories focusses on three main theme axes: the social criticism, the memorialism and the metafiction.

Keywords: Moacyr Scliar, short-story, sul-rio-grandense literature, contemporary sul-riograndense short-story.

* Professora de Teoria Literária e Literatura Comparada nos cursos de Graduação e de Pós-Graduação do Instituto de Letras da UFRGS.

O nome de Moacyr Scliar é, sem dúvida, um dos mais representativos da nova ficção sul-rio-grandense surgida a partir dos anos 60. Foi nesse período conturbado de agitação político-social, porém de grande efervescência cultural, que se formou uma geração renovadora de escritores gaúchos, mais afinada com os padrões literários já praticados, à época, em outros pontos do país. Entre esses estavam o caráter urbano, o registro coloquial de linguagem e a abordagem de questões sociais e de problemas humanos decorrentes do processo de urbanização e do crescimento do proletariado.

O gênero preferido inicialmente por essa nova geração foi o conto, o relato curto, reproduzindo, aqui no Rio Grande, o fenômeno que já acontecia em nível nacional, com a expansão do número de autores e de obras publicadas, caracterizando aquilo que se costuma chamar de “explosão” do conto no Brasil.

Esse crescimento está relacionado não só às condições histórico-culturais da época, mas também a determinados fatores de divulgação que contribuíram para o incentivo da produção como os suplementos literários de jornais, o investimento de editoras que acreditaram no potencial do gênero e a realização de concursos literários.

Em termos de Rio Grande, essa nova fase literária teve uma espécie de marco inaugural, representado pela Antologia *Nove do Sul*, lançada em 1962. O livro reúne contos de nove jovens escritores de então, entre os quais se inclui o nome de Scliar. Na sua apresentação, os editores ressaltam o caráter fundante da obra e a renovação que ela representava na vida cultural sulina, desencadeada pelas mudanças do contexto histórico-político do estado nos últimos tempos. O livro significou um autêntico “despertar” de uma geração que já produzia, mas não dispunha de espaços de divulgação aqui no estado.

A presença de Scliar nessa publicação e o lançamento, já no ano seguinte (1963), de um outro livro de contos em parceria com Carlos Stein (também membro do grupo Nove do Sul), *Tempo de espera*, mostram sua participação intensa desde a formação dessa nova literatura gaúcha, com textos que contribuíram em boa parte para imprimir a sua fisionomia diferenciada.

A partir daí, o autor nunca parou de escrever, tornando-se um dos escritores mais produtivos da literatura sul-rio-grandense contemporânea, ampliando e diversificando a sua obra para outros gêneros como o romance, a novela, a crônica e o ensaio.

A abordagem que propomos aqui tem um dupla limitação, dentro do quadro amplo da obra literária de Scliar: restringe-se a uma das formas literárias por ele praticadas, o conto, e centraliza-se na sua produção dos anos 70, uma das mais ricas de suacarreira de escritor, tendo publicado, ao longo da década, quatro livros de histórias curtas.

Especialista nas narrativas sintéticas, Scliar é dono de uma dicção particular e já perfeitamente reconhecível pelo toque irônico e satírico que perpassa toda a sua ficção. Dele pode-se dizer o mesmo que o crítico paranaense Temístocles Linhares afirmou em relação a Dalton Trevisan: seus contos não precisariam de assinatura para serem reconhecidos, pois existe uma maneira *scliriana* de escrever que particulariza a sua fala.

Em seus textos iniciais, ainda predomina o modo tradicional de construção ficcional, com as ações se interligando numa seqüência linear, configurando uma representação tipicamente realista. Posteriormente, as narrativas vão gradativamente adquirindo um “gosto amargo do essencial”, usando uma expressão de Alfredo Bosi, com a eliminação do supérfluo e de tudo o que possa prejudicar a comunicação direta com o leitor. Assim, o despojamento e a concisão narrativa alternam-se com a opção pelo insólito e o fantástico, transformando muitas de suas histórias em verdadeiras parábolas sobre as relações humanas e o comportamento da sociedade capitalista contemporânea.

Dentro da contística do autor nos anos 70, destacamos aqui três eixos temáticos que apontam os rumos seguidos por sua obra naquela fase e, ao mesmo tempo, identificam uma visão de mundo que se imprime indelevelmente em seus textos desde então, dando-lhe uma tonalidade particular. O primeiro deles, a crítica social, é, sem dúvida, o mais representativo, pela recorrência em abordá-lo em diferentes textos; o segundo, o memorialismo, bem menos freqüente, mas também significativo no conjunto da obra; o terceiro, que designamos metaficção, constitui uma exceção na literatura de Scliar desse período.

Em sua figuração da realidade social, as personagens representam preferencialmente membros das classes mais abastadas, da burguesia, cujo modo de ser reproduz os vícios, as fraquezas e as falhas de caráter de um tipo de sociedade centrada nos valores quantitativos, resultantes da própria natureza do sistema capitalista de produção instalado em nosso país. Mesmo quando narram as suas experiências, como personagens-narradoras, conservam a ironia, a crueldade e a isenção; assim, pode-se dizer que elas não são seres problemáticos, angustiados ou ambíguos, mas sim tipos com características marcadas e estáveis, representando antes categorias sociais do que indivíduos. Prova disso é a opção predominante por seres anônimos, em que não há preocupação em caracterizá-los de forma individualizada e particular. Essa tipificação das personagens e o distanciamento irônico do narrador fazem com que a ênfase das histórias esteja sempre nas ações, no relato sintético de acontecimentos, sem que a narrativa se detenha em descrições ou retratos detalhados, ou em reflexões e comentários por parte daquele que narra.

As narrativas de Scliar são perpassadas de ceticismo e de uma visão

amarga sobre a natureza humana. Há um desencanto generalizado quanto à sinceridade das relações interpessoais; a amizade e até o amor são postos sob suspeita na medida em que o interesse pessoal, a ambição e a ganância estão sempre à frente.

A violência faz-se presente nas relações de trabalho e nas interpessoais, mostrando a exploração dos mais fortes sobre os mais fracos, ou do homem sobre a mulher, em narrativas fantásticas em que o oprimido muitas vezes se desumaniza, assumindo o aspecto de um animal (uma vaca, por exemplo) ou de um simples objeto (uma pandorga ou uma bola). O próprio Scliar reconhece a crueldade dos livros iniciais, admitindo que, com o passar dos anos, ela diminuiu, pois ele foi aprendendo a não agredir o leitor que necessita muito mais de ajuda do que de “pauladas”.¹

A sátira e o humor de Scliar têm, para alguns,² uma conotação política em face de sua maior predileção pelos tópicos da “traição” e do “desgoverno”, mas acreditamos que esta característica se reveste de um significado bem mais amplo, abrangendo também conotações sociais e existenciais, pois ela se faz presente em praticamente toda a sua ficção. Em nosso entender, isso faz parte de sua “visão de mundo”, creditada, em grande parte, à condição judaica que, segundo depoimento do autor, contribuiu para embasar muitos aspectos de sua obra, na medida em que soube extrair do judaísmo “o que tinha de melhor: a fantasia, o conteúdo ético (a solidariedade, o senso de justiça) e sobretudo o humor”. Em seu entender, não há “humor como o humor judaico: melancólico, agridoce, o humor do perseguido que luta contra o desespero”.³ É este humor atávico que imprime um constante “ar sarcástico” aos seus narradores, mantidos sempre longe do narrado, como se observassem a distância o espetáculo tragicômico da vida.

O distanciamento irônico de Scliar é, na verdade, um elemento intrínseco à sua ficção, voltada basicamente à crítica social e à análise das relações humanas, pois concretiza, na própria estrutura interna das narrativas, a alienação burguesa denunciada nos conteúdos. O segmento social, que é o alvo maior de sua crítica, ignora e despreza as classes inferiores, mantendo-se distante dos problemas cruciais que afligem a maior parte da sociedade, para concentrar-se em valores vazios de conteúdo humano. É justamente esta alienação burguesa que se transforma em constituinte interno do texto.

¹ Conforme entrevista a Edla van Steen, 1981, p. 175.

² Referimo-nos a Antônio Hohlfeldt (*O carnaval dos animais*. 2. ed., 1977) que cita, por sua vez o crítico Assis Brasil, op.cit., p. 109.

³ STEEN, Edla van, op. cit., p. 174.

O tema do memorialismo da infância é pouco frequente nos seus contos dos anos 70, dedicados muito mais à crítica mordaz da sociedade capitalista e da classe abastada. Em alguns escassos momentos, porém, Scliar volta-se para as narrativas rememorativas, nas quais um narrador adulto relembra um acontecimento de quando era criança. Destacamos especialmente três contos da segunda parte de *O carnaval dos animais* (1977), escritos na década de 70, e mais um incluído na *Antologia da literatura rio-grandense contemporânea*, organizada por Antônio Hohlfeldt (op. cit., 1978).

A narração distanciada e a linguagem enxuta que observamos anteriormente nas suas narrativas faz-se presente também aqui; porém, contrariando a tendência, predominante em Scliar, ao fantástico e ao alegórico, os contos de memória são basicamente realistas, uma vez que guardam, do princípio ao fim, a verossimilhança que aproxima ficção e realidade, em relatos com um enredo definido e uma temporalidade linear. Ao revisitar o seu passado, o narrador-personagem fixa os momentos que assinalaram pontos de passagem, ou experiências traumáticas que marcaram a sua existência como um todo. Assim acontece no relato que lembra um gesto de comiseração e solidariedade do narrador de “Trem fantasma” (*O carnaval dos animais*, p.55) que atendeu ao pedido da família do amiguinho que morria de leucemia para encenar, na casa do doente, a conhecida brincadeira dos parques de diversão e assim satisfazer o seu último desejo. Embora o narrador se limite à descrição objetiva e sintética dos fatos, sem fazer referência aos próprios sentimentos diante do que presenciou, percebe-se nitidamente o impacto do acontecimento na sua mente infantil ainda não familiarizada com a proximidade da morte, pois, ao final da encenação, vendo os pais do moribundo chorando baixinho, agradecidos pelo seu gesto, fugiu correndo para casa e, depois daquele dia, nunca mais conseguiu andar de trem fantasma.

Outras vezes, os costumes compartilhados com a meninada de sua geração é que são trazidos de volta, tanto com o intuito de documentar a época, como para evidenciar o que se ocultava por trás dos gestos aparentemente descompromissados da garotada. O conto “O dia em que matamos James Cagney” (p.57) aborda o fascínio exercido pelo cinema e que aparece de forma significativa na produção de boa parte dos escritores dessa época. No texto, estabelece-se uma relação muito forte entre as crianças e a representação fílmica, como se elas vivessem, junto com os atores, os acontecimentos da tela. Como um determinado mocinho (vivenciado pelo ator James Cagney) contrariasse o modelo de herói ao qual estavam habituados (pois acovardava-se, era medroso e apanhava do bandido), sentem-se aliviados e até aprovam a sua morte ao final do filme. O “crime” de que fala o narrador significa, na verdade, a vingança dos

meninos contra a traição do mocinho, que não honrara as suas expectativas em relação aos valores a ele atribuídos. Assim, a morte de James Cagney representa, de fato, a queda de um ideal, ou de uma ilusão infantil, fato que se repetiria muitas vezes ao longo da vida.

Os contos “Carta de navegação”, de *O carnaval do animais* (p.61) e “A ilha”, da *Antologia* organizada por Antônio Hohlfeldt, 1978, p.154, são bastante semelhantes ao desenvolverem praticamente o mesmo assunto, como se um reescrevesse o outro. Trata-se do relato de uma experiência infantil envolvendo um grupo de meninos que, fascinados pelo mistério de uma ilha avistada das margens do rio, forçam o menor deles a entrar num barco e remar até lá, enganando-o com falsas promessas. Como ele não sabia remar, o barco se perde, levado pela correnteza, e o menino nunca mais aparece. O narrador adulto que relembra o fato é omissivo quanto aos seus desdobramentos, mas fica implícito que houve um pacto de segredo, na época, entre as crianças, para acobertarem aquele desaparecimento. Acontece, também aqui, uma experiência sinistra e violenta que assinala o fim de uma fase da vida. Se, em “O dia em que matamos J. Cagney” havia um assassinato simbólico dos ideais, aqui há um crime real, fruto de um verdadeiro complô dos meninos mais velhos contra o menor (ou, na outra versão, contra o mais pobre) e mais frágil, agravado pela ocultação do crime. Dessa forma, aquela visão amarga e cética em relação ao ser humano, identificada anteriormente na ficção de Scliar, está presente mesmo nas narrativas memorialistas ambientadas na infância, como a sugerir que a maldade e a violência do mais forte sobre o mais fraco são componentes intrínsecos do homem. O seu amadurecimento, dentro de uma sociedade dominada pela obsessão do lucro e pela valorização da matéria, só faz aprofundar e aperfeiçoar a malícia e a crueldade que o ser humano carrega dentro de si desde sempre.

O terceiro eixo temático aqui abordado está presente num conto de Scliar chamado “Os contistas”, do livro *A balada do falso messias* (1976). O texto foge ao tipo de narrativa curta praticada usualmente pelo autor: em primeiro lugar, o texto é longo, desenvolvendo-se por mais de 30 páginas (na sua 1ª edição), enquanto o normal na produção de Scliar são os contos breves (de três a quatro páginas). Em segundo lugar, pode ser classificado como um metaconto, já que a sua temática gravita em torno do problema da criação literária, especificamente em relação ao gênero (conto), e a **história** ali contada acompanha o processo de sua elaboração, ou seja, o desenrolar do próprio conto corresponde, ao mesmo tempo, ao ato de seu fazer. Essa natureza expressamente metalingüística da composição é algo estranho à ficção de Scliar, no que diz respeito aos contos, geralmente voltada à representação da realidade exterior, ainda que muitas vezes de modo insólito e fantástico. O que chama a atenção aqui é o fato de o contista

Scliar ter escrito um conto no qual reflete sobre a própria natureza do gênero em que trabalha, abordando implicitamente questões consideradas fundamentais dentro da teorização do conto moderno que, desde Edgar Allan Poe, vêm preocupando a críticos e escritores dedicados ao estudo dessa forma narrativa.

“Os contistas” é narrado por um escritor (contista), que faz parte do mundo ficcional; como personagem-narrador, ele relata os acontecimentos desenrolados durante uma tarde de autógrafos, ocasião em que um contista de nome Ramiro lança um livro. O narrador é o primeiro a chegar e dos últimos a sair e, durante esse período, encontra inúmeros colegas de ofício, com os quais conversa e sobre quem faz comentários variados, como a análise das suas personalidades, suas vidas, seus processos de criação; da mesma forma, refere dados de seu próprio fazer artístico e tece considerações sobre o gênero literário a que se dedica. Nos diálogos que mantém com os colegas no transcurso da festa, o narrador declara também estar escrevendo um conto chamado “Os contistas”.

Na medida em que vai encontrando os colegas, descreve o modo de criação literária de cada um; cita igualmente outros contistas conhecidos e os seus respectivos processos de elaboração, numa seqüência quase infindável e diversificada de circunstâncias envolvendo esses escritores. Mas, alternando a enumeração dos procedimentos (os mais heterogêneos e estranhos possíveis), o narrador fala também de seu próprio *fazer* literário, da origem do gosto pelas letras e dos primórdios de sua atividade como contista, assim como esboça uma retrospectiva do gênero, indagando-se até da origem, definição e caracterização do conto.

Durante a festa, o narrador, ao mesmo tempo em que explora os diferentes caminhos da criação literária, também está em busca de uma pessoa: uma mulher com quem estivera no início da festa e que procura inutilmente reencontrar.

A análise da estrutura do conto indica que ele se dispõe em diferentes níveis narrativos: há a história do escritor que está numa festa, encontra colegas de profissão e deseja encontrar uma mulher, convergindo tudo a um desfecho favorável (os dois se reencontram no final); e há, por outro lado, encaixadas e imbricadas nessa primeira história, inúmeras outras referentes a todos os contistas que evoca, e também à sua própria história, rememorada fragmentariamente em diversas passagens do texto.

Ao criar uma narrativa caleidoscópica que relata o “projeto” de um conto, e cuja história é o esboço desse conto, Scliar não só rompe com a tradição narrativa do gênero, mas também constrói um texto cuja estrutura é homóloga à própria situação do conto atual.

Os vários estudiosos que têm analisado o gênero acentuam as dificuldades em fixá-lo com conceitos definidos, ou estabelecer os seus limites, uma vez que

a natureza plástica e variada das formas com que se apresenta impede qualquer tentativa nesse sentido.

Hoje em dia fica difícil estabelecer as fronteiras do conto com os outros gêneros, pois ele pode ter a aparência de um poema em prosa, em outros casos, pode configurar uma peça dramática, tanto pela estrutura como pelo tipo de apresentação, às vezes ainda se mistura com a crônica, com o ensaio, com o relato histórico ou biográfico e assim por diante.

Outra questão referida no texto de Scliar é a ancestralidade do conto, a sua existência desde os tempos mais remotos, envolvendo aí aspectos relacionados à própria história do gênero, e constantemente rediscutidos pelos seus estudiosos, como a relação entre a oralidade e a escrita, o coletivo e o individual, o popular e o aristocrático, o espontâneo e o artístico. A certa altura, diz o narrador:

Contistas. A origem deles se perde na noite dos tempos. [...] Há referências a uma misteriosa tribo de contistas, da Ásia Central, que ia de região em região narrando suas histórias. [...] Na Bíblia encontramos obras-primas do conto. [...] A contista Scherezade contou ao sultão mais de mil histórias, assegurando assim sua sobrevivência. (p. 58)

As referências mais remotas sobre a origem do conto ressaltam a oralidade como algo intrinsecamente ligado à sua natureza popular. A presença de um narrador que reproduz a tradição e o mito e atrai para si os olhares e a atenção da audiência que o cerca, produzindo um clima de cumplicidade, é algo que repercute até mesmo na passagem para a escrita. Nas primeiras coletâneas de contos considerados de natureza artística da literatura ocidental, o *Decameron*, de Boccaccio (1350) e os *Canterbury Tales*, de Chaucer (1386), todas as histórias conservam muito da oralidade pelo emprego freqüente do diálogo e a quase ausência de descrições, digressões líricas ou filosóficas por parte do narrador. A própria situação de enquadramento dos contos, especificando *onde*, *quando* e *por quem* são narrados, procura recriar as mesmas circunstâncias do relato oral.

Várias passagens do conto de Scliar retratam a situação de isolamento vivenciada pelo escritor contemporâneo como uma condição quase essencial para a criação literária; muitos dos contistas retratados só conseguem escrever no isolamento de seus quartos. O tópico remete às origens das transformações do conto popular em artístico. Na passagem para a escrita, o conto também perde o seu caráter coletivo, tornando-se uma arte individual, tanto do ponto de vista do criador, uma vez que ali já se fazem presentes a marca da sua individualidade e os traços de seu labor artístico, como também sob o ângulo do leitor, que realiza,

na leitura solitária de agora, o papel outrora vivido pela audiência coletiva. Para o contista Frank O'Connor, em um ensaio chamado "The lonely voice", o conto funciona atualmente "como uma arte privada que pretende satisfazer os padrões do leitor individual, solitário e crítico."⁴ Este é o leitor criado à luz do individualismo burguês, que prefere desfrutar a leitura não mais em torno do fogo compartilhado pela comunidade, mas no recesso de seu lar, junto à lareira, isolado do mundo; mas é também o leitor dos metrô, dos trens e dos ônibus, da era tecnológica e da velocidade da vida moderna, que utiliza o tempo "vazio" (no sentido capitalista) dos deslocamentos para preenchê-lo com uma leitura sintética e condensada, feita também apressada e solitariamente.

Em uma outra passagem, o narrador de "Os contistas" relata os primórdios de sua experiência com os contos:

Eu acho que comecei gostando de ouvir histórias. Sentado no cordão da calçada, ouvia os guris da minha rua contar sobre a mulher que degolara o marido, sobre o piloto que derrubara doze aviões inimigos, sobre o filme que tinham visto no domingo. Aliás, ao filme que eu também assistira. [...] Mas quando meus amigos contavam o filme, tudo clareava; a trama tinha um sentido, o ponto culminante se revelava mediante a conveniente entonação. [...] Sabiam contar uma história, os meus amigos. (p. 59-60)

A questão aqui referida está ligada a um dos pontos cruciais das especulações em torno do conto que é a importância, ou não, da presença de um enredo ou de um *plot*; ou seja, em que medida é relevante, para a qualidade de um conto, que ali se narre uma boa história, capaz de prender a atenção do leitor do início ao fim.

O gosto pelo episódico, pela combinação de incidentes para produzir um determinado efeito ou impressão no leitor, defendidos neste ponto do relato pelo narrador, é sucedido, mais adiante, pela preferência à diluição da história e ao trabalho com a palavra.

Nos meus contos o personagem ia do berço ao túmulo pulando como gafanhoto sobre a areia e deixando, nesta, tênues marcas. Aos poucos, fui deixando de me interessar pelos pulos e me concentrando nas marcas; para descrevê-las, usava o melhor de minhas habilidades. Por fim, deixei as

⁴ O'CONNOR, Frank, 1976, p. 84.

marcas de lado também e fiquei só com as palavras; deixei de me importar com os personagens e suas histórias. (p. 63)

A aparente contradição do narrador revela, na verdade, o caráter dialético do texto de Scliar e a intenção de criar um espaço de discussão de questões relacionadas ao conto contemporâneo. A diluição do enredo e a configuração de um flagrante da realidade confirmam a sua coincidência com as novas formas narrativas do século XX, tanto pela idéia da escolha aleatória desses instantes significativos, com por sua desvinculação de um devir temporal.

Há uma outra questão implícita no texto em pauta que também nos interessa para a abordagem da produção do gênero. O narrador-personagem, também escritor, é um jornalista com emprego num jornal que, nas horas vagas, dedica-se à literatura, expressando uma situação estreitamente relacionada à história do conto moderno. Se passarmos os olhos no início da divulgação e da expansão do gênero, nos Estados Unidos, na Hispano-América e também no Brasil, veremos que ele se deu através da imprensa (jornais, revistas). Barbosa Lima Sobrinho, em um ensaio que introduz a coletânea *Os precursores do conto no Brasil* (1960), analisa as relações entre o conto e os periódicos, mostrando que a expansão dos jornais e o aumento do número de leitores relacionam-se diretamente com a maior produção do conto.

Essa estreita ligação entre o conto e o jornal (ou periódico) teve repercussões na própria natureza da produção; o escritor-jornalista, mais afeito à reportagem, acabou preferindo sempre o relato episódico, onde as ações se desenvolvem causal e cronologicamente, numa linguagem coloquial que, por suas qualidades de densidade e tensão, provoque aqueles efeitos impressionantes no leitor, sugeridos por Edgar Allan Poe. Assim, podemos afirmar que esses fatores fizeram com que o conto brasileiro se consolidasse, como forma literária, dentro dos padrões realistas da narrativa, não só por enfatizar a representação mimética da realidade, mas também por manter, de um modo geral, a estrutura interna das histórias tradicionais. Esse perfil permaneceu por um longo tempo, atravessando até mesmo o Movimento Modernista, pois somente a partir dos anos 40 é que surgiram as grandes inovações em termos de narrativa curta no Brasil, sobretudo com os livros de Guimarães Rosa - *Sagarana* (1946), de Murilo Rubião *O ex-mágico* (1947) e, no início dos anos 50, com os contos de Clarice Lispector.

Encerrando este levantamento de reflexões, há um último aspecto presente no texto de Scliar, relevante para a teorização do conto, que é o problema da recepção. Em inúmeros momentos da história, o narrador de “Os contistas” destaca a importância do leitor como o último elo no processo de produção literária, sem o qual este não se completa. A grande preocupação de seus

“contistas” é a necessidade de serem lidos, de que suas histórias, sejam elas construídas como forem, sob condições as mais diversificadas possíveis, alcancem o seu objetivo principal: o receptor. É somente nele, e através dele, que o conto passará a viver, e por meio dele também o contista assegurará a sua própria existência.

O papel importante do leitor tem sido destacado por alguns conhecidos teóricos do conto, como Julio Cortázar e Gabriela Mora. O primeiro tem uma posição muito semelhante àquela expressa no conto de Scliar, uma vez que, em seu entender, ele só adquire a sua forma definitiva quando chega ao leitor, espécie de juiz implacável, elo final do processo criador onde se dá o cumprimento ou o fracasso do ciclo.

Esse destaque à instância da recepção como objetivo supremo da atividade do escritor é algo que atravessa praticamente todo o conto de Scliar, em referências bem humoradas, irônicas ou cépticas, privilegiando sempre a figura do leitor como o elemento que garante a própria existência tanto do conto como do contista.

As reflexões teóricas em torno do conto evidenciadas na leitura deveriam-se sobretudo à natureza diferenciada do texto de Scliar, rico em situações que continham elementos concretos para a abordagem de questões relevantes para a conceituação do gênero.

Ao encarar ironicamente a situação do contista contemporâneo e ao tematizar o próprio ato de criação, trazendo para o seu interior a discussão do fazer literário, “Os contistas” se inscreve num paradigma de modernidade ficcional. Colabora igualmente para essa feição moderna a fragmentação de sua estrutura numa variedade de minitextos que compõem o mosaico global da história. Tais características problematizam as noções tradicionais de unidade e coesão, historicamente associadas ao conto, e afetam o comprometimento usual do leitor, na medida em que este vê abalada a confiabilidade e a adesão à realidade ficcional criada pela palavra escrita.

Através dos três eixos temáticos mostrados aqui aparecem apenas algumas facetas do escritor Moacyr Scliar, cuja obra adquiriu hoje uma dimensão ampla demais para ser abordada em breves palavras. O período analisado corresponde a uma fase de consolidação da carreira literária, porém desde essa época já era inegável a qualidade estética de seus textos e perceptível a dicção particularizada de seu discurso. O passar do tempo só fez amadurecer e solidificar o talento do escritor, do contador de histórias curtas ou longas, do cronista preocupado com os fatos do cotidiano, propiciando renovadas satisfações aos seus inumeráveis leitores, e proveitosos desafios à crítica literária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- CAMPOS, Candido de et alii. *Nove do Sul*. Porto Alegre: Difusão de Cultura, 1962.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GOTLIB, Nádia B. *Teoria do conto*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios, 2).
- HOHLFELDT, Antônio (Org). *Antologia da literatura rio-grandense contemporânea*. Porto Alegre: L&PM, 1978.
- LIMA SOBRINHO, Barbosa. *Os precursores do conto no Brasil*. Rio de Janeiro/São Paulo: Civilização Brasileira, 1960.
- LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- O'CONNOR, Frank. *The lonely voice*. 3. ed. New York: Harper and Row, Publishers, 1965.
- SCLIAR, Moacyr. *O carnaval dos animais*. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 1978.
- _____. *A balada do falso messias*. São Paulo: Ática, 1976.
- _____. *Histórias da terra trêmula*. São Paulo: Vertente, 1977.
- _____. *Os melhores contos*. Seleção de Regina Zilberman. São Paulo: Global, 1984.
- SCLIAR, Moacyr; STEIN, Carlos. *Tempo de espera*. Porto Alegre: Difusão de Cultura, 1963.