

A GUERRA DO PARAGUAI: A REFLEXIVIDADE NO DISCURSO FICCIONAL*

Tânia VIEIRA**

RESUMO

Roberto Torero tece a estória de *Ira: Xadrez, Truco e Outras Guerras*, entrelaçando passagens da Guerra do Paraguai com críticas, sarcasmo e ironia refinados. Ele se apropria do passado com o fim de efetuar uma crítica cultural numa transgressão autorizada. Utilizando as sutis possibilidades de extensão da paródia, a partir de uma perspectiva descentralizada, a do ex-cêntrico, estabelece-se a diferença no coração da semelhança. O uso desta imitação engenhosa subverte o texto original, transcontextualizando-o, e exigindo do leitor um maior empenho e participação no “vai-vem” intertextual.

1. Ira, xadrez e truco

A ira é um sentimento divino. Deus não mandaria dilúvio, fogo e pestes se não tivesse um bom tanto de ira dentro de si. (Torero, 1998, prefácio)

Em *Xadrez, Truco e Outras Guerras*, segundo volume da *Coleção Plenos Pecados*, doravante XT para efeito de citação, José Roberto Torero, destilando ironia e sarcasmo, nos fala de um dos pecados mais cometidos ao longo da história da humanidade: a ira. Redimindo-nos de parte deste mal, ele mostra que grandes e pequenas iras nem sempre constituem pecados, algumas vezes, são virtudes.

* Comunicação apresentada no I Ciclo de Estudos Lingüísticos e Estudos Literários, UFG, 07, 08/11/2000.

** Mestranda em Estudos Literários – Literatura Comparada.

A ira é o único dos pecados que pode ser uma virtude. Nenhum dos atos do Pai pode ser chamado de invejoso, preguiçoso ou avarento, nem o Filho pode ser acusado de ter cometido um ato de soberba, de luxúria ou de gula, mas tanto um como outro iraram-se algumas vezes.

(...)

Eis a verdade, minhas ovelhas: há uma ira pecaminosa e uma ira santa, uma ira odiosa e uma ira justa, uma ira do Diabo e uma ira de Deus. (XT, p.62)

Explorando as semelhanças dos jogos de xadrez e truco com estratégias de guerra, o autor apresenta-nos um jogo de oposições de instigante construção literária. Como nos jogos de tabuleiro, a estratégia e a tática são dois aspectos que dão racionalidade à guerra, situando-a em plano superior à simples aplicação da força bruta. Um enfoque simplificador define a estratégia como a maneira de conduzir a guerra, isto é, como levar a tropa à batalha. Para tal, é necessário instigar a ira nos guerreiros, trabalho feito com maestria pelo Capelão.

Santa, justa e de Deus é a ira contra as mil faces do mal.

Amanhã, meus amados, vocês estarão lutando contra o Diabo. Ele possui a alma do Ditador e o fez invadir o solo cristão da nossa terra. Cada homem do exército adversário é um guerreiro de Satanás, e quando vossas balas penetrarem nos corpos deles, estarão, ao contrário do que parece, fazendo uma obra justa, perfeita, boa, pia e caridosa, estarão abrindo janelas por onde sairão os demônios que os possuíram. Essa ira é a ira santa, a ira que tem a bênção do céu. Avante, guerreiros da fé! (XT, p.62)

É verdade que a ira leva o homem à ação, mas é a vaidade que o impulsiona a agir de acordo com seus interesses próprios. Assim, o Rei “iria à guerra não por ira aos invasores, mas por amor ao poder (p.12)”;

ral ‘iria à guerra não por ira aos inimigos, mas por amor ao renome (p.17)’; o Coronel, por sua vez, “não iria à guerra por ira ao país vizinho, mas por cobiça de títulos (p.20)” e o Capitão, “faria [guerra] não por ira aos inimigos, mas pela vaidade de ser soldado (p.26)”.

A tática, por sua vez, é o modo de fazer a guerra, ou seja, o modo de combater, de atuar nos campos de batalha. Para enfrentar as atrocidades da guerra, é preciso ser frio e cruel, portanto, como dirigente da tropa, ninguém mais apropriado que o Sargento:

Entre os que foram beber estava o Sargento, homem forte, largo de ombros, que falava alto e assustava os tímidos. (...) Há anos morava sozinho numa casinhola de taipa, vizinha a um matadouro, herança do tio solteiro que o criara. Cresceu num ambiente sem risos, sem mulheres, apanhando muito e vendo animais serem degolados todos os dias. Era um predestinado para a vida militar. (XT, p.31)

No jogo de xadrez, as peças representam dois exércitos antagônicos em que o rei é a peça principal. Tanto no xadrez como na guerra, o rei não participa ativamente de batalhas. O objetivo do jogo é a rendição do rei adversário, mas o rei nunca é colocado em posição de risco, sendo sempre resguardado de qualquer perigo. Durante a Guerra do Paraguai, D. Pedro II se propôs a participar ativamente das batalhas para defender seu povo, mas foi impedido pelos conselheiros que alegavam ser tal atitude contrária à Constituição. Em *Xadrez, Truco e Outras Guerras*, o Diplomata, homem sério e que nunca perde a compostura, prefere o xadrez por ser mais inteligente, o Rei, o truco por ser mais divertido. Enquanto no truco é preciso esperteza e ira, e o blefe ajuda a ganhar; no xadrez é preciso astúcia e estratégia, além de uma ira camuflada. Numa inversão irônica é compreensível que o Rei preferisse um jogo com mais emoções como o truco.

O Rei, após vencer três jogos, perguntou:

— E então, imbecil, não cansa de perder?

- Quer que eu seja franco?
- Seja. Saia da rotina.
- Vossos gritos me desagradam mais que as derrotas.
- Se gritasses também, entenderia o espírito do jogo.
- Então há espírito nesse jogo?
- O espírito da ira, meu caro.
- Esse há em todos os jogos.
- Até no teu xadrez?
- Até nele, embora camuflado.
- Assim não tem graça. A ira é como o mijo e a merda. Dá-nos agonia quando está presa e alívio quando a libertamos.
- (...)
- Nascemos irados por sermos expulsos do ventre materno e morremos irados porque iremos servir de comida aos vermes.
- Falando em vermes, o que ides fazer com o Ditador? (XT, p.11)

Na verdade, havia outros propósitos em jogo por trás da ida do Diplomata ao palácio. Ele estava apenas aguardando o momento oportuno para tocar no assunto da guerra em iminência. Esse jogo, sim, agradava mais a este homem do ‘Norte’ do que os jogos de truco e xadrez. Iniciam-se, então, os preparativos e daí em diante as aventuras são inevitáveis.

2. A História vista por baixo

Tradicionalmente, a história tem sido encarada, desde os tempos clássicos como um relato dos feitos dos grandes. (Sharpe, 1992, p.40)

Roberto Torero tece sua estória entrelaçando passagens da Guerra do Paraguai com críticas, sarcasmo e ironia refinados. Uma atenção redobrada do leitor faz-se necessária para não passarem despercebidas as suti-

lezas das entrelinhas. Esta guerra, ocorrida nos anos de 1865 a 1870, marcou a formação do exército brasileiro e o apogeu da decadência da monarquia brasileira. Além disso, resultou na dizimação dos paraguaios, na morte de milhares de brasileiros, argentinos e uruguaios, e na livre navegação na bacia do Prata, da qual nenhum dos países envolvidos se beneficiou. Os grandes nomes que marcaram esse conflito foram o Marquês de Tamandaré, o General Osório e o Duque de Caxias.

Torero se apropria do passado com o fim de efetuar uma crítica cultural numa transgressão autorizada. Lançando um olhar renovador sobre a História, Torero descortina uma nova gama de possibilidades excluídas dos relatos oficiais. Num movimento de ruptura que não concebe o mundo e a história segundo pontos de vistas unitários, ou seja, da visão dos “grandes”, ele assume uma postura que não se configura numa contraposição à História oficial, mas numa perlaboração, isto é, numa intersecção entre criação e recriação. Assim, a narrativa metaficcional historiográfica em estudo se revela como uma inversão irônica por meio de jogos de linguagem, numa reelaboração reflexiva das formas e do conteúdo do passado, ao qual incorpora ao mesmo tempo em que desafia.

Segundo Wander M. Miranda (1996, p.15) no artigo *Pós-modernidade e a tradição cultural*, a retomada da história pela plurissignificação interpretativa se dá por meio de um processo de desconstrução dos “fatos em estado bruto”, recriando, desta forma, “as redes significantes de conteúdos recalcados, os pontos de resistência em cima dos quais se processa a perlaboração”.

Assim, trabalhando com os pontos de esquecimento da História oficial, “abrindo brechas e fissuras na perspectiva superior e excludente que visa a anular todas as outras” (Miranda, 1996, p.22), teremos a oportunidade de conhecer esta gloriosa passagem de nossa história “vista de baixo”, ou seja, contada a partir das aventuras de um reles soldado. Dentre Duques, Generais e Coronéis, o maior herói desta e de todas as guerras, o Soldado, repousa esquecido de seus grandes feitos. Aqui ele será despertado para nos mostrar a sua História. Em *O herói*, Kothe

(1987, p.85) afirma que “Tentar reproduzir a sociedade apenas segundo a fachada construída pelos interesses dominantes seria desconhecer a sua estrutura interior, os seus fundamentos e os mecanismos de acordo com os quais ela funciona”.

Inspirando-se livremente na Guerra do Paraguai, Torero recria uma “história das pessoas comuns” mediante a exploração “das experiências históricas daqueles homens e mulheres, cuja existência é tão freqüentemente ignorada, tacitamente aceita ou mencionada apenas de passagem na principal corrente da história” (Sharpe, 1992, p.41).

Como muitos desses ditos jumentos morrerão em breve, sem lápide nem missa, falemos ao menos de alguns, diminuindo a injustiça de que serão vítimas. (...) heróis que nunca entrarão nos livros de história, que estes preferem os compridos sobrenomes aos curtos apelidos. (XT, p.55 - 56)

A volta ao passado em forma de reflexão crítica é, de acordo com Linda Hutcheon (1991, p.20), uma das marcas predominantes do pós-modernismo. Hutcheon elucida que esta volta ao passado é uma reelaboração crítica, não um retorno nostálgico. Hyden White (1994, p.52) também expressa sua opinião a respeito da importância dos fatos históricos na formação do homem moderno quando afirma que:

A história é não só um fardo real imposto ao presente pelo passado na forma de instituição, idéias e valores obsoletos, mas também o modo de ver o mundo que confere a essas formas antiquadas sua autoridade especiosa. É por isso que grande parte da ficção moderna gira em torno da tentativa de libertar o homem ocidental da tirania da consciência histórica.

Xadrez, Truco e Outras Guerras é, portanto, segundo a teoria de Hutcheon (1985, p.19), “uma confrontação estilística, uma recodificação

moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança”. A paródia moderna ativa o passado, dando-lhe um contexto novo através de um jogo contextual livre. A inversão irônica e a repetição com distância crítica caracterizam esta forma literária, que vai além de uma mera variação alusiva de imitação. O uso desta imitação engenhosa subverte o texto original, transcontextualizando-o, dando-lhe um novo sentido, e exigindo do leitor um maior empenho e participação no “vai-vem” intertextual, o que é ilustrado pelo excerto abaixo:

- O país inteiro comentava a ousadia do Ditador, que ocupara uma cidade próxima à fronteira. É verdade que ele tinha lá suas razões: as terras que agora invadia haviam sido tomadas à força de seu bisavô, que as havia roubado dos índios, que as haviam recebido de Adão.
- Mas há a situação política.
 - As eleições?
 - As eleições. Se resolvo tudo com papéis, os deputados de oposição vão dizer que fui covarde e podem ganhar a Câmara Baixa.
 - Sendo assim, a guerra é certa?
 - É. Mas não temos navios o bastante, nossos canhões são velhos e nossas baionetas estão enferrujadas.
 - Então terão que comprar armas.
 - Sim.
 - Do meu país?
 - Não há outro melhor neste assunto.
 - Vender-vos algumas armas é sempre um prazer.
 - E, para pagar, teremos que fazer um empréstimo junto aos teus banqueiros.
 - Então serão dois prazeres.
 - Preferia que tomássemos dinheiro para fazer escolas e plantações.
 - Bobagem, os juros são os mesmos. (XT, p.11 - 12)

As agruras da guerra aparecem sutilmente camufladas ao longo da

narrativa, sendo identificadas apenas pelo leitor mais atento, como nesta passagem em que o Rei contraiu uma enorme dívida junto ao império britânico, causando uma crise econômica que perduraria por longos anos. Assim, Torero expõe os absurdos e a insensatez da guerra, utilizando as sutis possibilidades de extensão da paródia a partir de uma perspectiva descentralizada, do ex-cêntrico.

3. A história da ‘História’ ou estórias da ‘Estória’

A história do percurso do herói é o heróico percurso da própria História. (Kothe, 1987 p.89)

Considerando a visão histórica e crítica de J. R. Torero como uma forma de pôr em enredo processos da realidade da Guerra do Paraguai, nos embasamos na teoria da *Meta-história* de Hayden White (1995), que defende o espírito criador na historiografia. Em seu estudo da imaginação histórica do século XIX, White estabelece os elementos inconfundivelmente poéticos presentes na historiografia e na filosofia da história em qualquer época que tenham sido postos em prática. A “crise do historicismo”, na qual mergulhou o pensar histórico europeu no final do século XIX, aflorou o espírito irônico dos pensadores oitocentistas, tornando-se este o modo dominante da historiografia profissional.

Conforme White (1995, p.17), no século XX, pensadores como Valéry, Heidegger e Sartre, por exemplo, criticaram o caráter fictício das reconstruções históricas e a posição da história como ciência. O autor (1994, p.39-43) esclarece ainda que a História difere das outras ciências precisamente quanto à questão da forma que uma explicação “científica” deve assumir. Devido à pluralidade de pressupostos que geram diferentes concepções, há controvérsias acerca da natureza do campo histórico em que se enquadraria, se no reino das chamadas ciências humanas, físicas ou espirituais. Segundo a concepção dos historiadores, a arte e a ciência, estes

modos de compreensão do mundo passado e presente, estariam invariavelmente separados não fosse a mediação proporcionada pela História.

White (1995, p.18-22) então salienta que apesar de “a diferença entre ‘história’ e ‘ficção’ residir no fato de que o historiador ‘acha’ suas estórias, ao passo que o ficcionista ‘inventa’ as suas”, não se pode obscurecer o grau de “invenção” apresentado no trabalho do historiador. Ao confrontar uma diversidade de casos, de acontecimentos, o historiador tem que escolher e ordenar os elementos da estória que vai contar. Assim como o romancista, no sentido de constituir “uma estória de tipo particular”, o historiador “põe em enredo” sua estória, dando-lhe sua perspectiva da história, uma vez que a enunciação na narrativa é a própria visão de mundo do autor.

Ainda conforme White (1995, p.18), todo trabalho histórico é “uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de explicar o que eram representando-os.” Desta forma, ele assume uma postura formalista, não julgando se a descrição do processo histórico é mais ou menos acurada que outra, mas identificando os componentes estruturais dessas descrições. Analisando a questão da história pelo prisma da pluralidade interpretativa, White considera que o importante é que a maioria das seqüências históricas pode ser contada de inúmeras maneiras diferentes, fornecendo interpretações diferentes daqueles eventos e dotando-os de sentidos diferentes.

Mesclando história com fazer literário, Torero se apodera dessa estratégia literária para demonstrar nesta passagem a diversidade de pontos de vistas possíveis a partir de um mesmo fato, numa combinação de humor e crítica:

Tal ataque poderia ser contado por vários narradores. Os olhos, por exemplo, diriam que o que primeiro se viu foi o fogo dos canhões, depois fumaça, então a poeira que subiu quando arrematou a cavalaria, e aí, se não fossem daltônicos, falariam da infinidade de uniformes azuis correndo sobre o campo verde em direção à colina marrom,

sendo que alguns tombavam pelo meio do caminho quando suas roupas se manchavam de vermelho. Fosse o nariz a contar da cena, teríamos o cheiro do capim molhado, depois o da pólvora, o do suor, aí o do sangue e, por fim, o fedor dos cadáveres em putrefação. E, se coubesse aos ouvidos narrar a batalha, falaria dos clarins de formar e de atacar, depois do estrondo dos canhões, do tropel da cavalaria, da batida dos pés da infantaria, das balas, dos gritos de dor, do som das baionetas entrando nos corpos e, por fim – fossem eles acurados para tanto – do ruído do sangue pingando na terra.

Mas estes três narradores contariam a história de muitos, que é de ninguém, e talvez seja melhor contar a batalha não por um sentido comum, mas por um personagem singular, de preferência o Soldado, que acaba de pular para dentro de uma trincheira onde também está o Bom Jesus, lugar seguro de onde podiam ver os inimigos, de modo que resolveram fazer uma aposta e ver qual deles era o melhor atirador. (XT, p.116)

Na metaficção historiográfica, a figura do herói é subvertida, livrando-se o autor do enredo escrito à maneira tradicional. Deste modo, apesar de Torero nos apresentar os personagens em ordem hierárquica, somente após conhecermos os oficiais do alto escalão seremos apresentados ao protagonista da história, o Soldado, figura sem identificação, como todos os outros personagens, universalizando assim suas posições. O narrador nos apresenta não este rei, ou este capitão ou este soldado, mas todos os reis e capitães e soldados, tornando seu texto ao mesmo tempo atual e atemporal.

E enfim, leitor, apenas neste sétimo capítulo, depois de umas tantas páginas e de tantos personagens apresentados, conheceremos nosso protagonista. A guerra já foi declarada, por ela já se fizeram jogos, empréstimos, convocações, bailes, despedidas, discursos e marchas, e só agora, com indesculpável atraso, é que aparece o Soldado (...) O consolo é que, nesse caso, perde-se pouco, pois o Soldado é um

homem comum, nascido de pais analfabetos, pobre, sem nada que o distinga, seja tique, mania, trejeito, cicatriz, tatuagem, ou mesmo uma simples verruga. Com se vê, personagem em nada especial, ainda mais que vamos conhecê-lo numa situação prosaica, que é a de tirar remelas dos olhos e acordar assustado depois de ouvir um desafinado toque do clarim. (XT, p.35)

Considerada como um sistema de signos, a narrativa histórica aponta simultaneamente para duas direções: para os acontecimentos descritos na narrativa e para o tipo de estória ou estrutura do enredo que o historiador escolheu para servir como ícone da estrutura dos acontecimentos. White (1995, p.105-108) observa que as histórias nunca devem ser lidas como signos inequívocos dos acontecimentos que relatam, mas antes como estruturas simbólicas, metáforas de longo alcance, que “comparam” os acontecimentos nelas expostos a alguma forma com que já estamos familiarizados em nossa cultura literária.

Note-se que, de acordo com a história oficial; o Ditador Solano Lopes foi primeiramente ferido por uma lança e depois morto a tiro pelo soldado brasileiro Francisco Lacerda, vulgo Chico Diabo. Em *Xadrez, Truco e Outras Guerras*, Torero reverte este fato histórico para fazer uma crítica, mostrando como a figura do soldado heróico que arrisca a vida nos campos de batalha é sobrepujada pela figura dos “grandes homens” no final.

Satisfeito o (sono) do General, que inscreveu seu nome na história como o homem que não conheceu a derrota; tranqüilo o do Coronel, que enfim completou seu jogo de xadrez; inquieto o do Capitão, sem coragem de ver o próprio rosto no sonho; de alívio o do Tenente, que não se cansa de olhar para o seu toco de perna; e arrependimento o do Soldado, que não se conforma por ter desperdiçado a oportunidade de ser um herói, de ser o valente que matou o Ditador, de ter seu nome escrito em placas de rua. Lamentava ter perdido a chance de, quando se fizesse um romance sobre aquela guerra, ser ele o

personagem principal da história, coisa que ao menos aconteceu, mas que não lhe serve de consolo, pois nem o nome lhe foi citado, descuido indesculpável que comprova definitivamente a inutilidade desta obra. (XT, p.153 - 154)

Explicando a diferença entre os tipos de estórias, White (1995, p.22 - 23) comenta que “as estórias vazadas no modo irônico alcançam seus efeitos precisamente ao frustrar as expectativas normais acerca dos tipos de resoluções proporcionados por estórias vazadas em outros modos”, como a estória romanesca, por exemplo, marcada pelo herói que transcende o mundo da experiência para vencê-lo e libertar-se dele no final. Já as “estórias” históricas reconstituem as seqüências de eventos que conduzem dos inícios aos términos (provisórios) de processos sociais e culturais. Na ficção analisada, o que caminhava para um final romântico e feliz se subverte com a morte do Soldado. De quase herói, pois perdera a chance de matar o Ditador, o Soldado passa a alvo de bala perdida – final frustrante para os leitores românticos.

O rosto do General foi mudando aos poucos, indo do pavor, no momento do tiro, à tranquilidade, ao ver que a bala se aninhara em outra cabeça que não a sua. Dois homens rapidamente dominaram o atirador e isolaram a área, mas para o Soldado isso já não fazia diferença, que agora havia tanta vida no seu corpo como numa garrafa vazia, numa lâmpada queimada, num prato quebrado ou num sapato sem par, exemplo este um pouco menos feliz, já que para o Sargento esse teria alguma utilidade. (...) O Sargento mordeu os lábios e ficou um tempo fora de si; depois, sem saber com quem falava, virou-se para a Mulher das Cartas e disse O diabo é que a gente se afeiçoa. Depois, pela primeira vez na vida, chorou. Ela nem isso pôde fazer. Só o que conseguiu foi ficar ali parada, olhando o corpo do Soldado por um tempo, lembrando do futuro que não teria. (XT, p.168 - 169)

Luigi Pareyson (1997, p.138), no capítulo *Arte e História*, argumen-

ta contra a complexa questão da imitação na “concepção romântica da originalidade”. Ele esclarece que a “imitação”, esta capacidade do artista de criar e recriar, é inerente ao ser humano, e que ela “pode elevar-se à capacidade de continuar inovando, transformando, desenvolvendo, ou cair na atitude do copiar, decalcar, refazer.” Defendendo-se de antemão de possíveis críticas, Torero argumenta sobre sua criação literária, expressando este fato em termos concretos.

Temo que este livro venha a provocar a ira de todos os seus leitores. Os que amam a ficção acharão essa obra impura, pois há muitos capítulos claramente inspirados na Guerra do Paraguai. Já os que gostam de história odiarão esse livro pela excessiva liberdade com que recriou tão nobre capítulo da vida pátria. Os sérios dirão que nessas páginas há muito humor; os alegres, que o humor foi pouco. (XT, prefácio)

Lançando mão de instigante arquitetura literária, Torero desconstrói a História oficial explorando novas perspectivas do passado por meio da Estória do Soldado, ou seja, por uma “visão de baixo”. Não se trata, portanto, de mais um relato dos feitos dos “grandes” que se elevam às custas do rebaixamento dos “baixos”. Somos levados a conhecer, com muita crítica e humor, os bastidores, os campos de batalha, as mesquinhas, as covardias, os atos inglórios de uma guerra.

4. Uma narrativa narcisista

A função do leitor não é ser consumidor de estórias, mas antes de aprender e construir um novo sistema de signos, um novo grupo de relações verbais¹. (Hutcheon, 1984, p.14, tradução nossa)

1 *The activity of the reader is not of being a consumer of stories, but rather one of learning and constructing a new sign-system. a new set of verbal relations.*

Com o advento da revolução do romance após *Don Quijote*, o processo de narração começou a invadir o conteúdo da ficção, voltando o romance para si mesmo em forma de auto-reflexividade, como Narciso intrigado com seu próprio reflexo. Segundo Hutcheon (1984, p.45), a consciência crítica tem sido cada vez mais internalizada estruturalmente, passando do conteúdo à própria estrutura do romance. Este movimento demonstra a necessidade de um conceito mais amplo de mimese que ampliaria a extensão dos objetos de imitação do mundo empírico para incluir os problemas da escrita e da leitura, uma vez que a metaficção inclui dentro dela mesma comentários sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística, criando versões imaginárias de mundos históricos e reais.

Em *The narcissistic narrative*, Hutcheon (1984, p.1-16) explica as transformações que vem sofrendo o texto narrativo. Ela usa o termo '*narcissistic*', um adjetivo figurativo escolhido para designar a auto-consciência textual, como uma referência alegórica à história do mito de Narciso, em que o papel funciona como o lago refletor e o texto o seu espelho. Ela demonstra como o Romance começou a se refletir e a refletir sobre sua própria origem e desenvolvimento. Assim, como Narciso perde sua forma original para transformar-se em uma flor, a morte aparente do romance se configura apenas para aqueles que se recusam a aceitar sua nova forma. Hutcheon argumenta que as mudanças ocorridas se dão no nível do processo imaginário (*storytelling*) e não no produto (*the story told*), o que tem sido possível devido ao novo papel desempenhado pelo leitor no processo criativo.

Conforme os estudos da *Poética do pós-modernismo* de Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica “mantém a distinção de sua auto-representação formal e de seu contexto histórico” (p.142), criando uma força problematizadora como geradora de discursos, levantando, desta forma, questões sobre o senso comum e o “natural”, levando o leitor a fazer um vínculo com o mundo exterior à página num apelo à continuidade do processo criativo.

Na abordagem ao “Processo artístico”, Pareyson (1997, 181-199)

deixa claro que a participação do leitor no processo de produção criativo é incontestável. O autor esclarece que não se deve confundir imodificabilidade com imobilidade, acentuando o fato de que até o último momento a forma ainda não existe. Assim, “a obra ‘inclui’ em si o processo da sua formação no próprio ato que o ‘conclui’” (p.196). O esforço despendido no ato de criação só atingirá seu efeito com a participação ativa do leitor, que poderá assim acrescentar os mais diversos e originais complementos, dinamizando desta forma a criação. Deste modo, Pareyson argumenta a favor do artista que intencionalmente pretende estimular a interpretação, “mais sugerir do que definir, contando com o prolongamento livre e inventivo do leitor, (...) solicitando-o a colaborar com o autor” (p.198).

No texto paródico, mais do que em qualquer outro, a participação do leitor é essencial. O leitor é forçado a vivenciar um mundo paradoxal onde arte e vida se interagem. Ao mesmo tempo em que é avisado de que o que lê é pura ficção, exige-se dele uma co-autoria relacionando o fato narrado com sua própria experiência de vida. Demonstrando a consciência que tem da importância do leitor na tessitura da obra, o narrador, manipulado pelo autor, reclama a participação ativa do leitor em várias partes do romance.

O leitor pode estranhar essa gangorra de emoções e talvez preferisse que os sentimentos do Soldado fossem crescendo a cada golpe até explodirem num grito de revolta, mas a ira é, ao menos nisso parecida com as orquídeas, que precisam ser regadas para crescer, porém, se recebem água demais, acabam murchando e apodrecendo. Caso o teimoso leitor ainda não esteja convencido, pode lembrar-se de que, quando quebrou seu primeiro vaso, levou um tapa de sua mãe e sentiu-se injustiçado; no entanto, quando quebrou o segundo e levou uma grande surra, apenas chorou e resignou-se. Mas enfim, talvez o leitor nunca tenha quebrado um vaso. Voltemos então ao Soldado. (XT, p.97)

A idéia de leitura como atividade *passiva* e meramente *receptiva* não se configura neste trabalho de Torero. Do leitor exigem-se esforços no sentido de se situar, não na confortável poltrona da sala, mas na aventura em que é convidado a vivenciar. Há momentos em que é preciso se apressar um pouco, outros em que se faz necessário demorar nos fatos. O leitor é informado da necessidade de se apressar, cortar caminhos, omitindo certos detalhes no processo criativo (*storytelling*) para que não se atrase a marcha da narrativa.

Depois que o exército partiu dali, a marcha fez-se muito rapidamente, de modo que teremos que pular todas as descrições dos riachos, cachoeiras, lugarejos; serras e caminhos pelos quais passaram, a fim de não nos atrasarmos e chegarmos juntos com eles ao pé de um morro em forma de chapéu, próximo da cidade invadida pelo Ditador. (XT, p.51)

As exigências feitas ao leitor na reconstrução do texto paródico, não se restringem apenas aos seus conhecimentos. Exigências semelhantes são feitas à sua memória para participar do jogo. No capítulo “A mulher”, o narrador dialoga com o leitor a respeito de uma referência a um capítulo anterior, “O Capitão”.

Esses dois personagens, mulher e marido, nascem aqui para os teus olhos, leitor, porém, se tiveres boa memória, não precisarás voltar ao quarto capítulo para saberes que do marido ao menos já havias ouvido falar. Tens certeza escritor? perguntas tu. Tenho, digo eu, mas como deves estar cabeceando de sono, serei generoso e te pouparei o trabalho de virar as páginas. Lembra-te da cena em que o traído marido da Condessa falava de um funcionário que lhe devia as tripas, o qual pretendia mandar para o *front* levando papel e tinta para os oficiais e recrutas escreverem para seus parentes? Esse é aquele. (XT, p.44)

Numa demonstração de autoconsciência da necessidade de compreensão da linguagem para que se efetive a concretização do significado, o narrador preocupado explica didaticamente a diferença entre a cólera e o cólera.

Ao romper da manhã correu a notícia de que alguns homens estavam com cólera. Talvez o leitor pense que isso não é novidade e queira rasgar este livro em pedaços, pois se num dia comum é fácil encontrar homens coléricos, quanto mais não será no meio de uma guerra, quando o medo, a tensão e o risco da morte iminente fazem despertar os instintos de defesa e, com eles, a cólera. Calma. É preciso explicar que não se fala da cólera, substantivo feminino que significa agitação raivosa ou arrebatamento, mas do seu homônimo substantivo masculino, o cólera, também conhecido como cólera-morbo, doença infecciosa, contagiosa e transmitida por uma bactéria em forma de bastonete chamada vibrião. (XT, p.104)

Assim sendo, a criação romanesca se desdobra acompanhando a reflexão crítica. O fazer literário se configura no texto mediante a participação ativa do leitor que é evocado a fazer parte deste processo. Então, utilizando os seus conhecimentos literários, o narrador nos mostra como manter ativo o interesse do leitor.

Depois de tantas agruras e misérias, mandam os teóricos e estudiosos da arte do romance que se escreva um capítulo mais alegre para aliviar tensões, e é precisamente isto que será feito agora, graças ao General, que não era filósofo mas tinha bom senso. Ele sabia que algumas vezes a tristeza do espírito se cura com as alegrias da carne, por conta disso, mandou matar todos os bois que sobravam e fazer um grande banquete. (XT, p.111)

Linda Hutcheon (1984, p.XIII) explica que a metaficção é hoje reconhecida como uma manifestação pós-modernista. Os legados da complexidade formal do texto modernista não foram apenas um alerta à necessidade da participação ativa do leitor para o significado do texto: houve também uma intensa auto-conscientização do processo artístico com relação à sua própria produção. Conseqüentemente, a metaficção pós-modernista tende mais a jogar com as possibilidades de significação (do grau zero à plurissignificação) e de forma (da narrativa mínima à galopante diegese). Desta forma, a “imitação com diferença crítica” da Guerra do Paraguai em *Xadrez, Truco e Outras Guerras* cria um jogo de plurissignificações, desvendado pelo leitor mais atento, que assim se deleita com a refinada ironia de Torero.

A diversificação incontestável do fazer poético é também corroborada por Schiller em *Poesia ingênua e sentimental* (1991, p.84), quando afirma que “nenhuma espécie de poema permaneceu de todo a mesma que fora entre os antigos e, sob nomes antigos, amiúde se exercem gêneros bastante novos”. Acompanhando esta corrente, Haroldo de Campos (1977, p.11), em *A crise da normatividade*, afirma que:

A relação do texto singular com a série de textos que constituem o gênero aparece (...) como um processo de criação e de modificação contínua de um “horizonte de expectativa”, e a “mistura dos gêneros”, que, na teoria clássica, seria o correlato negativo dos “gêneros puros”, transforma-se desse modo numa categoria metodicamente produtiva.

Deste modo, rompendo os moldes da tradição, indo além da rígida tipologia dos gêneros, Torero nos brinda com uma paródia em que a tradição permeia a modernidade. A todo o momento, o leitor é levado a rememorar seus conhecimentos, viajando do real à ficção, da narração textual ao cotidiano real, criando, participando da elaboração deste novo e riquíssimo texto crítico. Transcendendo assim os padrões da normatividade, horizontes são abertos e novas perspectivas são criadas.

ABSTRACT

VIEIRA, Tânia. The Paraguai War: the reflexivity in the ficcional speech, *Temporis(Ação)*, Goiás, v.1, n.5/6, jan/dez. 2002.

Roberto Torero writes a story intertwining passages of the Paraguay War with refined criticism, sarcasm and irony. He appropriates the past in order to make a cultural criticism through an authorized transgression. Using the parody's subtle possibilities of extension from a decentralized perspective, that of the ex-centric, the difference is established in the heart of the similarity. This witty imitation subverts the original text, transcontextualizing it, and demanding greater attention of the reader in the intertextual "coming and going".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A GUERRA do Paraguai I e II. In: HISTÓRIA do Brasil. Rio de Janeiro: Bloch, 1972. v. 2, p.417 – 448.

CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977. 80 p.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative : the metafictional paradox*. New York : Mathuen, 1984. 168 p.

———. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 330 p. Tradução de: A poetics of postmodernism: history, theory, fiction.

———. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985. 165 p. Tradução de: A theory of parody.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1987. 94 p.

MIRANDA, Wander Melo. Pós-modernismo e tradição cultural. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.) *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL, Unisinos, 1996. 294 p.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 246 p.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Estudo e tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991. 150 p.

SHARPE, Jim. A história vista por baixo. In: BURKE, Peter (Org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1992. 354 p.

TORERO, José Roberto. *Ira: xadrez, truco e outras guerras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. 183 p.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurêncio de Melo. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1995. Tradução de: *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*.

———. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994. Tradução de: *Tropics of discourse: essays in cultural criticism*.