

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CARLA ROSÂNGELA FROEHLICH

IBIAMORÉ: O TREM DA NARRATIVA VIAJA PELOS
TRILHOS DA POESIA

Prof^a. Dr. Sissa Jacoby

Orientadora

Porto Alegre
2011

CARLA ROSÂNGELA FROEHLICH

**IBIAMORÉ: O TREM DA NARRATIVA VIAJA PELOS
TRILHOS DA POESIA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dr. Sissa Jacoby

Porto Alegre

2011

CARLA ROSANGELA FROEHLICH

**IBIAMORÉ:
O TREM DA NARRATIVA VIAJA PELOS TRILHOS DA POESIA**

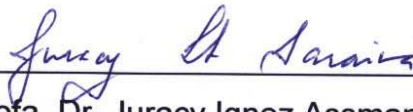
Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 12 de janeiro de 2011

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Noelci Fagundes da Rocha - PUCRS



Prof. Dr. Juracy Ignez Assmann Saraiva - UFRGS



Prof. Dr. Maria Luíza Ritzel Remédios - PUCRS

AGRADECIMENTOS

À Prof^ª. Dr. Sissa Jacoby, agradeço pelos valiosos conhecimentos transmitidos ao longo do curso, pela dedicação a esta pesquisa, contribuindo para o meu amadurecimento pessoal e intelectual e, principalmente, pelo incentivo e compreensão de minhas limitações e falhas.

Às Prof^ªs. Drs. Maria Luiza Ritzel Remédios e Juracy Ignez Assmann Saraiva, pelos seus ensinamentos, que foram fundamentais para que esta trajetória fosse bem sucedida.

Sou muito grata a essas professoras excepcionais, às quais dedico toda minha admiração e respeito.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos, que proporcionou a execução desta pesquisa.

RESUMO

Estudo das relações transtextuais na obra *Ibiamoré, o trem fantasma*, do escritor Roberto Bittencourt Martins, com base em Gérard Genette, nas categorias por ele propostas em *Palimpsestes*, e em outros estudiosos do tema. O exame dessas relações no referido romance, embora contemple todas as categorias transtextuais, dirige seu foco para a intertextualidade que se estabelece entre as epígrafes, versos retirados de poemas de autores sul-rio-grandenses, e a narrativa, resultando em um diálogo amplificador de sentidos.

PALAVRAS-CHAVE:

Relações transtextuais. Intertextualidade. Roberto Bittencourt Martins.

ABSTRACT

Study on transtextual relations at Roberto Bittencourt Martins' work *Ibiamoré*, the ghost train, based on Gérard Genette, on categories proposed by him in *Palimpsestes*, and on other scholars on the theme. The examination of these relations in the referred novel, although it contemplates all transtextual categories, focus on the intertextuality that are set among the epigraphs, verses withdrawn from south-rio-grandenses authors' poems, and the narrative, resulting in an amplifying sense dialogue.

KEYWORDS:

Transtextual relations. Intertextuality. Roberto Bittencourt Martins.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 8 |
| 1 PRIMEIRA ESTAÇÃO: IBIAMORÉ, O TREM FANTASMA E SUA ESTRUTURA | 15 |
| 1.1 Composição | 16 |
| 1.2 Circularidade | 23 |
| 1.3 Simbologia | 31 |
| 2 SEGUNDA ESTAÇÃO: RELAÇÕES TRANSTEXTUAIS | 38 |
| 2.1 Intertextualidade | 39 |
| 2.2 Paratextualidade | 40 |
| 2.2.1 Títulos | 42 |
| 2.2.2 Epígrafes | 43 |
| 2.3 Metatextualidade | 46 |
| 2.4 Hipertextualidade | 47 |
| 2.5 Arquitextualidade | 47 |
| 3 TERCEIRA ESTAÇÃO: RELAÇÕES TRANSTEXTUAIS EM IBIAMORÉ, O TREM FANTASMA | 50 |
| 3.1 Intertextualidade e paratextualidade: títulos e epígrafes | 50 |
| 3.2 Metatextualidade | 77 |
| 3.3 Hipertextualidade | 79 |
| 3.4 Arquitextualidade | 82 |
| CONCLUSÃO | 84 |
| REFERÊNCIAS | 90 |

INTRODUÇÃO

Pelo longo caminho percorrido pelos estudos literários, não se pode negar que as obras literárias são, em maior ou menor medida, intertextuais, sendo que toda a obra se constitui no resultado da memória e da biblioteca de cada autor, suas leituras, experiências e vivências, as quais consciente ou inconscientemente, ele reelabora. A obra literária é arquitetada com base nas relações do autor com o mundo, para, depois ser concebida a partir da palavra proferida por todos os seus antecessores.

O percurso que nos levou à escolha do tema e do *corpus* deste estudo iniciou-se a partir da leitura do livro *Ficção brasileira: paródia, história e labirintos*, de Ligia Militz da Costa, no qual a autora destaca o trabalho com a linguagem na estrutura que organiza os principais ingredientes do projeto temático da obra, o mito e a história:

A terceira e última seção do livro remete a um paradigma narrativo comprometido com os códigos do que se convencionou chamar de pós-modernidade. Os autores pós-modernos, indiferentes aos estatutos de seus textos, confundem o leitor com seus círculos viciosos e com a fragmentação paratática que destrói qualquer idéia de conexão. Contraditório e intencionalmente incoerente, o discurso/código é que se torna o objeto da representação. As narrativas, elas próprias, são como labirintos, malhas de linguagem sem saída, *Ibiamoré, o Trem Fantasma* (1981) e *O Vento nas Vidraças* (1983), de Roberto Bittencourt Martins, junto com *Estorvo* (1991), de Chico Buarque, exemplificam claramente, no conjunto dos ensaios, a presença dos labirintos na ficção brasileira da atualidade. (1995, prefácio)

A leitura mais apurada e minuciosa da terceira seção do livro, intitulada “Ficção e labirintos” (COSTA, 1995, 93-107), foi determinante também para a escolha do romance *Ibiamoré, o trem fantasma*,¹ de Roberto Bittencourt Martins, como objeto de estudo.

A escolha do tema justifica-se por vários motivos, dentre eles, o interesse pelo estudo da intertextualidade, recurso recorrente no romance contemporâneo e especialmente relevante no que diz respeito à arquitetura de *Ibiamoré*. Por outro lado, também mostrou-se relevante o fato de que apesar da importância atribuída ao romance de Roberto Bittencourt Martins, pela crítica, constatamos uma quase inexistência de estudos acadêmicos sobre a obra.

Dessa forma, se originou o tema da pesquisa, que se orienta pelo estudo das principais características da estrutura do romance *Ibiamoré*, com o objetivo de investigar a intertextualidade em seu processo de criação, para verificar e comprovar a prática da ressimbolização e diálogos que a narrativa estabelece com as epígrafes originárias de poemas de autoria de poetas sul-rio-grandenses, homenageados por Roberto Bittencourt Martins. Nesse sentido, nosso estudo também tem por objetivo fornecer alguns subsídios para o entendimento dos mecanismos transtextuais, na obra.

A hipótese a ser investigada diz respeito à contribuição do discurso poético das epígrafes para com o discurso narrativo, através do estudo das relações transtextuais, apoiado nos estudos teóricos da literatura, em especial, nos escritos de Gérard Genette, além dos conceitos introduzidos por Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva, também explorados por Tiphaine Samoyault.

Ao final da pesquisa buscamos validar a hipótese de que os dois pólos do discurso literário – narrativa e poesia –, utilizados pelo autor na construção do romance, convergem no mesmo sentido formando um conjunto harmônico. A narrativa, ao mesmo tempo que agrega, também acolhe os significados dos versos

¹ Daqui para frente a obra será referida como *Ibiamoré*, em razão da extensão de seu título.

dos poemas utilizados como epígrafes, confirmando que é próprio da literatura a transgressão e a inovação das práticas literárias a partir da intertextualidade que se estabelece entre os tipos de discurso.

“Considerada pelos críticos uma das dez mais importantes obras de ficção da literatura gaúcha de todos os tempos, *Ibiamoré, o trem fantasma*, constitui-se em obra referencial da literatura brasileira contemporânea.” Essa é a informação que consta na orelha da segunda e última edição² do primeiro romance do escritor gaúcho Roberto Bittencourt Martins, publicado pela editora Mercado Aberto em 1995. A primeira edição foi em 1981, pela L & PM Editores, tendo sido considerado pela revista *Isto É* como um dos melhores lançamentos do ano, conforme consta na cronologia elaborada por Ligia Militz da Costa, para a série Autores Gaúchos (1989, p. 14).

Sobre *Ibiamoré*, o ensaio de Maria Eunice Moreira, intitulado *Ibiamoré: Uma fantástica viagem pela ficção*, ressalta o componente intertextual como a linha mestra da narrativa:

É nessa medida que *Ibiamoré, o Trem Fantasma*, de Roberto Bittencourt Martins, ao fazer a locomotiva circular pelos campos de um espaço ficcional – Ibiamoré – pode revolver os recantos de outro lugar, agora geográfico, o Rio Grande do Sul, buscando compreender a singularidade de sua história, numa viagem de volta ao passado. Se a mescla de povos e culturas constitui o substrato da província rio-grandense, no plano discursivo o narrador consagra esse referencial histórico, em uma dupla direção: ao eleger o símbolo – o trem – que trafega ininterruptamente para revolver a memória coletiva e múltipla; ao construir uma narrativa onde a malha intertextual – literatura popular erudita, sul-rio-grandense, brasileira e a própria tradição universal – tece suas páginas. (1991, p. 60)

² Até a finalização deste estudo a segunda edição estava esgotada. Todas as citações se referem a essa edição.

Para o crítico e poeta Fernando Py, *Ibiamoré* é “obra de ficção, mas uma ficção renovadora, uma ficção a que a realidade adere naturalmente e que, tal *O tempo e o vento*, significa um marco no romance brasileiro contemporâneo.”

Também Regina Dalcastagnè, ao resenhar o livro *Ibiamoré*, para o jornal *Correio do Povo*, diz que “a prosa de Roberto Bittencourt Martins é cheia de sutilezas e armadilhas, nada acaba como poder-se-ia supor; há sempre uma surpresa, mesmo para o leitor mais experiente.”

Geraldo Galvão Ferraz, jornalista, tradutor e crítico literário, em artigo publicado em maio de 1982, pela revista *Leia Livros*, destaca o alto nível qualitativo que vem atingindo a ficção de Roberto Bittencourt Martins, que em sua opinião “invadiu a primeira linha do romance brasileiro”, colocando-o ao lado de Cyro Martins, Josué Guimarães, Moacyr Scliar, Sérgio Caparelli, Tânia Faillace, “com uma explosão de talento para imaginar e contar estórias”, afirmando ser o também escritor Luiz Antonio de Assis Brasil “um caso semelhante”.

Referindo-se a Roberto Bittencourt Martins, em ensaio crítico, Lisana Bertussi menciona a sua capacidade de aglutinação de história e intertextualidade, resultando em uma combinação de espaço e tempo inusitados, expondo paralelamente técnica e talento, sustentando que:

Se o papel da Literatura é desvelar o mundo para o leitor abrindo a seu olhar perspectivas originais, Roberto Bittencourt Martins é um escritor de talento, pois sem dúvida, sua obra tem cumprido amplamente esse objetivo, ao proceder num labiríntico recorte e colagem de espaços e temporalidades dessa História da brasilidade, que nos chega como um verdadeiro quebra-cabeças, dando-nos oportunidade de ser co-autores do diálogo propiciado pela intertextualidade. (SANTOS & SANTOS, 1998, p.151)

O reduzido número de juízos crítico-estéticos emitidos sobre *Ibiamoré*, demonstra que Roberto Bittencourt Martins é um autor pouco conhecido no âmbito nacional e também pouco estudado. Encontramos apenas uma dissertação de mestrado dedicada à obra, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001, de Leandro Valdir Bonamigo Heck, intitulada *O trem fantasma e suas*

estações descompassadas. Orientado pela professora Dr. Márcia Ivana de Lima e Silva, esse estudo privilegia o enfoque na tipologia do gênero fantástico como fator indispensável ao debate em torno da atmosfera de efeitos transfiguradores que pairam sobre os personagens, manifestando a essência mítico-lendária do romance.

A escassa recepção crítica que o livro teve desde seu lançamento nos convida a uma abordagem mais íntima da obra, a começar por seu autor.

Roberto Bittencourt Martins nasceu em 17 de janeiro de 1937, na cidade de Bagé, estado do Rio Grande do Sul. Seus pais, o médico Mario Alvarez Martins e a professora Zaira de Bittencourt Martins residiam em Marcelino Ramos. A família viveu ainda mais um ano nessa cidade até mudar-se para Porto Alegre, quando o pai do futuro escritor foi aprovado em concurso para psiquiatra no Hospício São Pedro.

A primeira publicação de um texto de Roberto Bittencourt Martins, inspirado pelas leituras de Machado de Assis e Bernard Shaw, ocorreu em 1954 no jornal de sua escola. Entretanto esse texto não chegou a circular porque a instituição considerou o jornal subversivo, fazendo a sua apreensão.

Aos dezenove anos, desejando morar sozinho, Roberto muda-se para o Rio de Janeiro e no ano seguinte (1957) é aprovado no vestibular para medicina. Já em 1958, passa a colaborar com o *Jornal do Brasil*, em seu suplemento dominical, escrevendo alguns contos, “Ato Revoltante de um Trocador de Ônibus” e “FT129 Trem Fantasma E.F.G.”, que é um esboço do tema mais tarde desenvolvido em *Ibiamoré*. A partir de 1960, vence alguns concursos de contos promovidos pelo jornal *O Metropolitano* e pela revista *O Cruzeiro*, recebendo como prêmio uma viagem pela América Latina, quando conhece a obra de Jorge Luis Borges, de quem traduz dois contos, publicados no *Jornal do Brasil*.

Começa em 1961 a escrever contos sobre a juventude, formando o livro *Erra e procura e sofre e indaga e ama*, título extraído de um poema de Carlos

Drummond de Andrade, recebendo o prêmio Machado de Assis, conferido pelo estado da Guanabara.

Casa-se em 1964 com a gaúcha Tanira Só, com quem terá três filhos, e permanece residindo no Rio de Janeiro, vindo anualmente ao Rio Grande do Sul em viagens de férias, de onde leva livros sobre a história do estado, os quais lhe servem para atenuar as saudades, satisfazer a curiosidade e também como matéria-prima para o romance *Ibiamoré*, que será escrito ao longo dos anos 1970.

Mais uma vez é premiado, vencendo em 1977 o III Concurso Nacional de Textos Infantis, quando escreve, em parceria com um colega psicanalista, a peça infantil “O Mistério das Horas”, publicada no ano seguinte pela Fundação Teatro Guaíra. Em 1979, novamente recebe o primeiro prêmio do Concurso de Contos do Paraná, escrevendo um conjunto de três contos que comporiam o romance *Ibiamoré*.

Roberto Bittencourt Martins também escreveu *O vento nas vidraças*, uma coletânea de oito histórias, lançado pela LP & M Editores em 1983. Em 1997, publicou *Ardente amor & outras histórias*, pela Editora Mercado Aberto.

Em entrevista concedida às professoras Maria da Glória Bordini e Maria Eunice Moreira, publicada pela série Autores Gaúchos (1989, p. 5), Roberto Bittencourt Martins revela que até aquela data teria três romances inacabados e que um deles se chamaria “Sete atalhos para o fundo”, mas até a finalização deste estudo não haviam sido publicados.

Este estudo, que se insere na linha de pesquisa sobre as Teorias Críticas da Literatura, dentro da área de concentração de Teoria da Literatura, constituir-se de dois eixos, um analítico e outro teórico, distribuídos em três capítulos. O eixo analítico está desenvolvido nos capítulos primeiro e terceiro e o teórico no capítulo segundo.

O capítulo primeiro trata da obra e de sua estrutura, sendo pormenorizados alguns traços, como: composição, circularidade e simbologia.

Representativo do eixo teórico, o capítulo segundo compreende o estudo da transtextualidade, noção dividida em cinco tipos de relações transtextuais: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade.

O terceiro capítulo busca identificar as categorias de relações transtextuais que, em maior ou menor grau, se destacam em *Ibiamoré*.

Encerrando a pesquisa, o último capítulo, de caráter conclusivo, faz uma revisão, apanhando os principais aspectos estudados e analisados na pesquisa, ratificando que o romance analisado à luz das relações transtextuais é representativo de uma complexa rede intertextual, modalidade de produção que, se coloca como centro irradiador da construção narrativa, além de prestar grande reconhecimento à integração de discursos, capaz de manter estreitos laços com obras de outras épocas, modelares para o autor e sua criação, bem como reformular os códigos expressivos, na busca de uma nova relação com o leitor e com a interpretação/decodificação das obras literárias.

1 PRIMEIRA ESTAÇÃO: *IBIAMORÉ, O TREM FANTASMA* E SUA ESTRUTURA

A literatura é marcada pela criação de um mundo fictício, narrado por uma voz que fornece informações no intuito de orientar o leitor na recriação e interpretação desse mundo. Em *Ibiamoré*, pode-se dizer que a narrativa desafia o leitor a um exercício de decifração desse universo desde a sua estrutura. Como diz Maria Eunice Moreira, “ao se abrir *Ibiamoré* compra-se uma passagem para a aventura: aquela que o leitor realiza pelos ramais da literatura, onde todas as viagens são possíveis.” (1991, p. 60).

O romance *Ibiamoré* é um exemplo de narrativas combinadas, dotadas de imbricação de gêneros, conforme afirma Celso Loureiro Chaves, ao se referir ao procedimento narrativo de Roberto Bittencourt Martins, que, em sua opinião, “desdenha a divisão entre os gêneros literários e, na margem de uma outra *fronteira*, faz do embaralhamento a própria natureza do seu livro.” (2006, p. 5, grifo do autor)

Esse embaralhamento do qual nos fala Chaves (2006) provém da estrutura da narrativa, pois à primeira vista ela se mostra tumultuada para o leitor, que pode se ver incapacitado de abarcar o todo, em razão de a narrativa não obedecer a um trajeto linear, além de valer-se do mito, do fantástico, da oralidade e, também, pelo enriquecimento através dos procedimentos textuais.

Tanto para Maria Eunice Moreira (1991) como para Ligia Militz da Costa (1995), *Ibiamoré* mostra uma simetria que é incompatível com a complexidade de

sua narrativa, e somente ao final “o sentido vai se fazendo aos poucos, como num grande vitral gótico, onde a beleza das partes insinua e conduz à compreensão do todo.” (DALCASTAGNÈ, s/d)

1.1 Composição

A narrativa inicia com a fala de um narrador, em primeira pessoa, que se dirige a um narratário, dentre as pessoas reunidas em um galpão, ao redor do fogo, para ouvirem histórias, narradas e cantadas por um velho. A canção fala de um trem fantasma encantado, abrindo espaço para as histórias que se seguirão. O mesmo narrador do início vai sinalizar, ao final do romance, que não há mais ouvintes para escutar o velho que, agora cansado, vai deixando de cantar. A repetição da fala desse primeiro narrador e do mesmo trecho da canção do velho – segundo narrador –, marca a circularidade mítica do romance que se mostrará em outros procedimentos de sua composição.

A partir daí, a narrativa vai constituir um conjunto de relatos de fábulas, mitos e histórias que estavam dispersos no cotidiano dos indivíduos reunidos no mesmo espaço social. Esses indivíduos são detentores da memória coletiva de longínquos tempos, mantida através de estreitos laços simbólicos e pela capacidade de transmissão às demais pessoas da comunidade. A narração torna-se artesanal, recriando as paisagens, o contexto, as experiências e as personagens. As histórias fragmentam-se à medida que estão sendo cantadas e também à medida em que estão vinculadas às transformações sociais e econômicas que atingem o mundo rural ao qual pertencem. Nesse sentido, o ato de narrar é carregado de simbolismo, porque sempre que se narra o passado, se reafirma o mesmo como característica de um grupo social, e as histórias ainda que distantes se fazem presentes e ligadas a esse grupo.

O procedimento circular da narração é esquematizado no quadro nº 01 abaixo, indicando as falas do primeiro e do segundo narrador, que também funcionam como porteiros, por onde se entra e se sai do galpão da narrativa,

juntamente com todos aqueles que estiveram reunidos a ouvir as histórias cantadas pelo velho, marcando a inscrição da oralidade dentro do romance.

| | | |
|---|--|---|
| <p>Faz frio lá fora. Mas, aqui dentro, o fogo da lenha ardendo no chão de terra esquenta o ar do galpão. As chamas queimam num jogo – uma brincadeira com as brasas. Uma aumenta e outra diminui, sobe, cresce e depois se acaba. Estamos todos aqui, calados para escutar, em roda ao redor do velho, índios da mesma taba. O velho pega a viola e começa a cantar:</p> <p><i>Tem um trem correndo os campos, nos campos de Ibiamoré. Ninguém vê de onde vem, aonde vai nem o que é. Um trem correndo nos campos, sem trilhos nem chaminé. O trem fantasma encantado dos campos de Ibiamoré.</i></p> | <p>Histórias narradas sobre diversos personagens que entraram em contato direto ou não com a lenda</p> | <p>Faz frio lá fora. E, aqui dentro, o fogo da lenha ardendo no chão já não esquenta o ar do galpão. As chamas cessam seu jogo, já não brincam nas brasas. O frio aumenta. Cinza e carvão restam da noite que se acaba. O velho ainda canta. Ninguém para escutar o cansaço em sua voz, último som numa taba abandonada. E devagar vai deixando de cantar:</p> <p><i>Tem um trem correndo os campos, nos campos de Ibiamoré. Ninguém vê de onde vem, aonde vai nem o que é. Um trem correndo nos campos, sem trilhos nem chaminé. O trem fantasma encantado dos campos de Ibiamoré.</i></p> |
|---|--|---|

Quadro nº 01

O canto se dilui pela narrativa, numa complexidade de ramificações e entrecruzamentos de episódios que geram várias novas histórias, sem haver encadeamento linear progressivo, conservando apenas o motivo do trem fantasma, que é reproduzido em novos contextos. Os episódios narrados se organizam numa seqüência na qual não há subordinação, como nas narrativas orais, nos dando a impressão de que o narrador poderia recomeçar de qualquer ponto a história, inclusive inserindo novos episódios. O progresso da narrativa não se estabelece apresentando um movimento constante para frente, o que não prejudica em nada a unidade final, pois o trem continua seu percurso e as aventuras dos passageiros podem ser encaixadas umas nas outras, sem rigor em seu ordenamento.

Esse aspecto da oralidade é também relevante porque denota a importância que o autor dá à memória coletiva, imprimindo essa marca na narrativa até o final. Percebe-se, a partir do canto melancólico, como será difícil

manter esse mundo ancestral e mítico intacto e sem a contaminação da modernidade. O canto pontua e marca o ritmo da narrativa, produzindo sentido no choque de dois discursos diferentes, mundos culturais e sociais distanciados, lançando o leitor ao centro da cena.

A oralidade expressada pela narrativa faz reviver o ambiente comunicativo rural e o imaginário popular, de onde as histórias cantadas saem para se reproduzirem pela cultura escrita, sem se esgotarem na contemporaneidade. A mobilidade da palavra, tanto na cultura oral como na escrita, se constitui quando o velho que canta cede a palavra ao narrador e esse ao escritor que se apresenta dentro da obra, que é o grande difusor e alimentador desse sistema, que se manifesta no próprio processo de criação, na sua visão particular e poder de transmissão. O narrador pratica o exercício da produção de um mosaico, juntando as partes da narrativa para que forme uma urdidura coesa, percorrendo as minúcias dos discursos e os articulando.

Ibiamoré é composto por onze capítulos, representativos das onze estações percorridas pelo trem fantasma, que são: Campos Claros, Santa Joana, Solidões, Gastonville, Alecrim, Ponta Triste, Lagoa Escura, Las Mercedes, Passo da Pedra, Cinco Rios e Porto Saibro.

A repetição estrutural de cada capítulo e subcapítulo imita a composição de um trem em sua justaposição de vagões e divisão interna, a saber:

- cada um desses onze capítulos se subdivide em duas partes;
- a primeira parte possui um subcapítulo, cujo tema é a lenda do trem fantasma, suas diferentes versões e repercussões, que circulam na cidade fictícia de Ibiamoré, localizada na fronteira do Brasil com o Uruguai e a Argentina;
- a segunda parte divide-se em dois subcapítulos que narram a história de várias personagens e seu envolvimento com a lenda de um trem ameaçador, que rouba a vida de todos aqueles que entram nele e que não conseguem resistir à tentação, pela curiosidade ou pela ambição, sendo um a um sugados pela máquina

fantasma. O quadro n° 02 abaixo, dá uma visão geral sintetizada dessa estruturação e titulação dos capítulos e subcapítulos:

| CAPÍTULOS | PRIMEIRA PARTE | SEGUNDA PARTE | |
|-------------------------|--|-------------------------------------|--|
| | SUBCAPÍTULOS | PARADAS | SUBCAPÍTULOS |
| I CAMPOS CLAROS | O Trem: a lenda | Primeira parada CAMPOS CLAROS | PRIMEIRO Afonso Inácio SEGUNDO Uma noite de Cortoxines |
| II SANTA JOANA | O Trem: relato de João José Cohimbra | Segunda parada SANTA JOANA | PRIMEIRO Carlinda Campos SEGUNDO Insônia de Almagre |
| III SOLIDÕES | O Trem: relato de Frei Esteban Cortez | Terceira parada SOLIDÕES | PRIMEIRO Teireté SEGUNDO Guanambi perdida |
| IV GASTONVILLE | O Trem: versão de Camilo Vaz e viagem de Frei Esteban | Quarta parada GASTONVILLE | PRIMEIRO Amanda Müller-Schmidt SEGUNDO Viagem interrompida de Gutierrez |
| V ALECRIM | O Trem: morte de Salustiano Meirelles | Quinta parada ALECRIM | PRIMEIRO Angélica Lusche SEGUNDO Klapp, Escoriel: Falsas mentiras |
| VI PONTA TRISTE | O Trem: o velho tropeiro de Leonardo Salles | Sexta parada PONTA TRISTE | PRIMEIRO Giacomo Gattini SEGUNDO Noite no quarto do Dr. Canabarro da Silva |
| VII LAGOA ESCURA | O Trem: a Carreta do Padre | Sétima parada LAGOA ESCURA | PRIMEIRO Otto Schonak SEGUNDO Encontro com Frederika |
| VIII LAS MERCEDES | O Trem: Álvaro Echenique e Violeta Maldonado | Oitava parada LAS MERCEDES | PRIMEIRO Madame Delorme SEGUNDO Algumas idéias na cabeça de Echenique |
| IX PASSO DA PEDRA | O Trem: repercussões da lenda | Nona parada PASSO DA PEDRA | PRIMEIRO Negra Bauer SEGUNDO Conversa com Severo |
| X CINCO RIOS | O Trem: memórias de um construtor de estradas de ferro | Décima parada CINCO RIOS | PRIMEIRO José Bento Damiani SEGUNDO Astra, passado, futuro, presente |
| XI PORTO SAIBRO | O Trem: o porto | Última parada PORTO SAIBRO | PRIMEIRO Aquiles Gama: uma nota sobre o Autor SEGUNDO Ultima página |

Quadro n° 02

O narrador traz relatos das várias versões da lenda, bem como insere na narrativa as histórias dos vários autores-cronistas, inventariando todos os episódios e modos como a lenda do trem fantasma se apresentava, dando a idéia de combinação e nivelamento dos pequenos e grandes acontecimentos que permearam toda a obra. Esse narrador, no primeiro subcapítulo, da segunda parte do último capítulo de *Ibiamoré*, denominado “Aquiles Gama: uma nota sobre o Autor”, dá ao leitor as seguintes informações:

Como alguns dos personagens que povoam suas histórias, Aquiles Gama foi uma figura contraditória. Deixou vários escritos, manuscritos e inéditos aos quais chamava de *Reconstruções*. Parte deles está reunida neste livro que, por falta de melhor, recebe o título de *Ibiamoré – o trem fantasma*. (1995, p. 410, grifos do autor)

Ao informar que Aquiles Gama deixou vários escritos, o narrador também afirma que os compilou em um livro denominado *Ibiamoré – o trem fantasma*, confundindo o leitor sobre o processo criativo, que proveniente de invenção ou delírio, está impregnado de discursos de outros, camuflados no interior da narrativa. Maria Eunice Moreira (1991), seguindo a teoria estruturalista, denomina esse recurso de “encaixe”, devido às contribuições dos narradores das versões da lenda ou episódios, que estruturam as histórias e fornecem as personagens para os capítulos seguintes.

Sobre a estruturação do romance, também Ligia Militz da Costa ressalta o encaixe e o desdobramento, ampliando a perspectiva quanto à enunciação, apontando para a alternância e pluralidade de vozes narrativas como procedimento:

Com uma estrutura de encaixe – dentro de uma história sai a história e a personagem central do tópico seguinte –, o romance constrói-se com uma rede complexa de relações, tecida com temas que se repetem, aparecendo transformados em versões e repercussões, em que se cruzam com uma multiplicidade de vozes narradoras, que acabam por mimetizar os numerosos e distintos pontos de vista que participaram da formação e colonização do povo do Rio Grande.

Estruturalmente, pois, a obra passa uma concepção arrojada e consciente de elaboração do texto literário, tanto pelo recurso permanente do desdobramento aberto da linguagem (histórias de histórias, versões, etc.), como pela turbulência do nível da enunciação, onde personagens-protagonistas, primeiro participando com objetos da narração em terceira pessoa, assumem, em relato posterior, o papel de narradores em primeira pessoa; além dessa ocorrência, aparecem ainda narradores que se apresentam ao mesmo tempo como leitores de outros narradores, numa primeira pessoa do plural que envolve e compromete os próprios leitores virtuais do livro. (1995, p. 98)

As personagens, que são mais de cinqüenta, quando protagonistas, emprestam seu nome ao título do primeiro subcapítulo, enquanto as personagens secundárias desses, se tornarão protagonistas no segundo subcapítulo, da segunda parte de todos os capítulos. Assim cada um aguarda a sua vez para ser elevado a mais alta categoria, a de protagonista. As personagens são punidas ou com a frustração de seus desejos ou com a morte, no caso daqueles que tentaram fazer uma incursão pelos mistérios do trem e de seu tesouro. Muitos viveram e outros morreram atormentados, encenando as mazelas pelas quais o ser humano está sujeito a passar durante o percurso da vida.

Dentre as personagens e narradores que escreveram sobre a lenda e suas inúmeras versões, destacam-se:

1. primeiro narrador: faz uma primeira conjectura a respeito do surgimento da lenda, destacando a falta de sintonia entre a população atrasada e pastoril de Ibiamoré e os progressos da modernidade, “do futuro sobre um passado, simultâneo a ele.” (MARTINS, 1995, p. 8). Ressalta também que a lenda é simples: há um Trem da Noite, mas que igualmente pode aparecer de dia, e se alguém inadvertidamente subir seus degraus, nunca mais volta, tornando-se invisível como os demais passageiros;
2. segundo narrador: o velho, que no início da narrativa, pega a viola e canta a canção que fala do trem fantasma;
3. João José Cohimbra: fez o primeiro relato impresso no jornal *O Mercantil*, alegando que a lenda era fruto do medo “do povo supersticioso do interior ao

novo e moderno meio de transporte que tantas vantagens lhe poderá conferir.” (MARTINS, 1995, p. 35);

4. Frei Esteban Cortez: sete anos depois do relato de João José Cohimbra, surge uma nova versão no semanário *A Cruz*, no qual o frei se serve da lenda como sermão apocalíptico, alegando que aqueles que, “como o Dr. Fausto e outros renegados, venderam sua alma ao diabo” (MARTINS, 1995, p. 80) seriam castigados pela existência pecaminosa;
5. Camilo Vaz: o terceiro cronista da lenda escreveu um artigo intitulado “O trem de Santo Onofre: Uma Lenda da Fronteira”, no qual ilustra mais uma pista sobre a motivação da lenda. Camilo relata que durante a construção da estrada de ferro teria sido encontrado um baú contendo o tesouro dos jesuítas. Trinta homens tentaram abrir o baú, sendo que quando conseguiram o trem “mergulhou em alguma coisa que até hoje ninguém sabe o que seja.” (MARTINS, 1995, p. 118);
6. Leonardo Salles Rossi, um folclorista, também teria ouvido de um velho tropeiro uma versão da lenda. A versão fala de uma menina que chama o tropeiro para dentro do trem, esse então observa um homem de batina preta sendo retido por três homens fortes e outro, mais velho, está perguntando ao padre o que esse teria feito a sua filha. A moça roga ao padre que conte toda a verdade a seu pai e esse profere uma palavra que lhe salva a vida, dissolvendo-se o trem e ficando o padre só, sem ter a certeza de que o acontecido fosse um sonho. Como o tropeiro sobreviveu, Leonardo atribui a ele mais uma versão e a repercussão da lenda;
7. Álvaro Echenique: leva a lenda do trem para o Uruguai, com a publicação de um livro intitulado “La chica del trén”;
8. Alberto Villeroy e Alcides Ricardi: dois poetas brasileiros que escreveram soneto e poema pela simbologia conferida ao trem – vida e morte –, prosseguindo a lenda “como um mamute ou dinossauro extinto, conservado intato no gelo.” (MARTINS, 1995, p. 319);

9. John MacDowell, construtor de estradas de ferro, escreveu sobre uma história ouvida de um colega sobre a lenda, fazendo renascer várias hipóteses sobre a evolução da mesma;
10. Aquiles Gama, poeta e escritor, que dentre vários escritos, deixou alguns inéditos, entre eles “Recordações”, que chegou às mãos do narrador juntamente com alguns itens de sua biblioteca.

Ainda, quanto às personagens, Maria Eunice Moreira (1991) menciona a importância do aspecto étnico das mesmas, com a lenda do trem “envolvendo portugueses, castelhanos, alemães, italianos, ingleses e negros o que permite a identificação do território ficcional com o espaço geográfico do Rio Grande do Sul,” (p. 54). Toda essa coletividade se entrelaça na narrativa e na origem do povo sul-rio-grandense. Nesse sentido, a moldura histórica da narrativa é utilizada pelo autor para ressaltar as figuras fundadoras do estado do Rio Grande do Sul, como Afonso Inácio, representando o português, o índio Teireté, representando o indígena e Frei Esteban Cortez, representante do jesuíta espanhol. Todas as raças se misturam na narrativa, assim como todos os episódios, contribuindo para a disseminação da idéia de pluralidade étnica.

1.2 Circularidade

Em *Ibiamoré*, sobressai também o procedimento circular, no que concerne ao uso das epígrafes, que são fragmentos da própria narrativa. Foram utilizados fragmentos nos quais são mencionados os nomes das localidades que, além de serem os nomes das estações percorridas pelo trem, também compõem os títulos dos capítulos. Todas as epígrafes, devidamente identificadas pelo autor, aparecem nas páginas que contêm a numeração e o título dos capítulos, sendo que a página que contém o título do primeiro capítulo possui uma epígrafe retirada do subcapítulo, da primeira parte do último capítulo (capítulo XI) da narrativa. O segundo e demais capítulos possuem epígrafes retiradas do segundo subcapítulo, da segunda parte dos capítulos anteriores da narrativa. Para melhor

compreensão, apresentamos uma síntese desse procedimento no quadro a seguir (os grifos são nossos):

| TÍTULOS DOS CAPÍTULOS E EPÍGRAFES | ORIGEM DAS EPÍGRAFES |
|---|--|
| I CAMPOS CLAROS <i>“... E uma indiscrição perdida entre noites de Bombaim, Calcutá e Campos Claros...”</i> Porto Saibro – O Trem: o porto | SUBCAPÍTULO, DA PRIMEIRA PARTE DO CAPÍTULO XI |
| II SANTA JOANA <i>“... a cara do menino do interior, de Santa Joana, Lavras ou Santana, escrevendo errado...”</i> Campos Claros – Uma noite de Cortoxines | SEGUNDO SUBCAPÍTULO, DA SEGUNDA PARTE DO CAPÍTULO I |
| III SOLIDÕES <i>“... cujas ramificações se estenderão por todo o estado, da Colônia até Ibiamoré, de Rio Grande até Solidões...”</i> Santa Joana – Insônia de Almagre | SEGUNDO SUBCAPÍTULO, DA SEGUNDA PARTE DO CAPÍTULO II |
| IV GASTONVILLE <i>“Gastonville surge, em sua frase, tão desconhecida e longínqua como o país distante, o mesmo oceano de não conhecimento o separa dos dois, apenas dois nomes, lugares ignorados.”</i> Solidões – Guanambi perdida | SEGUNDO SUBCAPÍTULO, DA SEGUNDA PARTE DO CAPÍTULO III |
| V ALECRIM <i>“Falara a uma semana, num lugar da serra, chamado Alecrim...”</i> Gastonville – Viagem interrompida de Gutierrez | SEGUNDO SUBCAPÍTULO, DA SEGUNDA PARTE DO CAPÍTULO IV |
| VI PONTA TRISTE <i>“Atirar-se no rio? Fugir para o mato? Esconder-se em Ponta Triste?”</i> Alecrim – Klapp, Escoriel: falsas mentiras | SEGUNDO SUBCAPÍTULO, DA SEGUNDA PARTE DO CAPÍTULO V |
| VII LAGOA ESCURA <i>“... senhora de Lagoa Escura, das casas ...”</i> Ponta Triste – Noite no quarto do Dr. Canabarro da Silva | SEGUNDO SUBCAPÍTULO, DA SEGUNDA PARTE DO CAPÍTULO VI |
| VIII LAS MERCEDES <i>“Maldonado, má fortuna, pobreza, miséria, fome, aguardente, loucura, Las Mercedes ...”</i> Lagoa Escura – Encontro com Frederika | SEGUNDO SUBCAPÍTULO, DA SEGUNDA PARTE DO CAPÍTULO VII |
| IX PASSO DA PEDRA <i>“Estão à altura de Passo da Pedra. Há um matagal ...”</i> Las Mercedes – Algumas idéias na cabeça de Echenique | SEGUNDO SUBCAPÍTULO, DA SEGUNDA PARTE DO CAPÍTULO VIII |
| X CINCO RIOS <i>“... o quilombo de Cinco Rios ...”</i> Passo da Pedra – Conversa com Severo | SEGUNDO SUBCAPÍTULO, DA SEGUNDA PARTE DO CAPÍTULO IX |

| | |
|--|--|
| XI PORTO SAIBRO <i>“No arrabalde, em Porto Saibro ...”</i> Cinco Rios – Astra, passado, futuro, presente | SEGUNDO SUBCAPÍTULO, DA SEGUNDA PARTE DO CAPÍTULO X |
|--|--|

Quadro nº 03

O autor insere em todos os capítulos, nas páginas que contém o título da segunda parte, epígrafes formadas por versos identificados como sendo de uma cantiga pertencente ao folclore da cidade de *Ibiamoré*. Essas epígrafes, por sua vez, fazem menção, em seus versos, aos protagonistas que aparecerão no primeiro subcapítulo da segunda parte de cada capítulo. No quadro nº 04, pode-se ter uma visualização mais detalhada dessa correspondência, razão pela qual grifamos a palavra da cantiga que caracterizará a personagem central do episódio relatado:

| TÍTULOS DA SEGUNDA PARTE E EPÍGRAFES | TÍTULOS DOS PRIMEIROS SUBCAPÍTULOS DA SEGUNDA PARTE |
|--|---|
| Primeira Parada CAMPOS CLAROS <i>“Já vem vindo o trem da noite, vem da vida, vai pra morte. Já vai indo o trem da noite, vai pra vida, vem da morte.</i> <i>Entra, menino, velho, criança, entra e esquece toda lembrança.”</i> Cantiga do Folclore de Ibiamoré | <i>Afonso Inácio</i> |
| Segunda Parada SANTA JOANA <i>“Já vem vindo o trem da noite, vem da vida, vai pra morte. Já vai indo o trem da noite, vai pra vida, vem da morte.</i> <i>Vem cá, menina, deixa o jardim, vamos correr, campo sem fim.”</i> Cantiga do Folclore de Ibiamoré | <i>Carlinda Campos</i> |
| Terceira Parada SOLIDÕES <i>“... Já vem vindo o trem da noite, vem da vida, vai pra morte. Já vai indo o trem da noite, vai pra vida, vem da morte.</i> <i>Índio fugido, sem esperança, sobe e encontra tua vingança ...”</i> Cantiga do Folclore de Ibiamoré | <i>Teiretê</i> |
| Quarta Parada GASTONVILLE <i>“Lá vem vindo o trem da noite,</i> | <i>Amanda Muller-Schmidt</i> |

| | |
|---|-------------------------------|
| <p><i>vem da vida, vai pra morte. Já vai indo o trem da noite, vai pra vida, vem da morte.</i></p> <p><i>Salve rainha! Entram mulher!, Dentro do trem, que não te quer?”</i> Cantiga do Folclore de Ibiamoré</p> | |
| <p>Quinta Parada ALECRIM</p> <p><i>“Já vem vindo o trem da noite, vem da vida, vai pra morte. Já vai indo o trem da noite, vai pra vida, vem da morte.</i></p> <p><i>Voa, andorinha, vem bem pertinho,, Estás cansada, volta pro ninho.”</i> Cantiga do Folclore de Ibiamoré</p> | <p><i>Angélika Luscke</i></p> |
| <p>Sexta Parada PONTA TRISTE</p> <p><i>“Já vem vindo o trem da noite, vem da vida, vai pra morte. Já vai indo o trem da noite, vai pra vida, vem da morte.</i></p> <p><i>Ouve meu canto, canta comigo, entra aqui dentro no teu abrigo.”</i> Cantiga do Folclore de Ibiamoré</p> | <p><i>Giacomo Gattini</i></p> |
| <p>Sétima Parada LAGOA ESCURA</p> <p><i>“Já vem vindo o trem da noite, vem da vida, vai pra morte. Já vai indo o trem da noite, vai pra vida, vem da morte.</i></p> <p><i>Nada foi perdido, cá estamos nós, Todos reunidos, não nos deixes sós.”</i> Cantiga do Folclore de Ibiamoré</p> | <p><i>Otto Schonak</i></p> |
| <p>Oitava Parada LAS MERCEDES</p> <p><i>“Já vem vindo o trem da noite, vem da vida, vai pra morte. Já vai indo o trem da noite, vai pra vida, vem da morte.</i></p> <p><i>Vem, que aqui o tempo nunca passou, Volta de novo ao que acabou.”</i> Cantiga do Folclore de Ibiamoré</p> | <p><i>Madame Delorme</i></p> |
| <p>Nona Parada PASSO DA PEDRA</p> <p><i>“Já vem vindo o trem da noite, vem da vida, vai pra morte. Já vai indo o trem da noite, vai pra vida, vem da morte.</i></p> <p><i>Bela escrava, dona de mim, Nossa alforria não vai ter fim.”</i> Cantiga do Folclore de Ibiamoré</p> | <p><i>Negra Bauer</i></p> |

| | |
|---|--|
| <p>Décima Parada CINCO RIOS</p> <p><i>“Já vem vindo o trem da noite, vem da vida, vai pra morte. Já vai indo o trem da noite, vai pra vida, vem da morte.</i></p> <p><u>Homem</u>, mulher, por que ficar? Venham conosco, vamos cantar.”</p> <p>Cantiga do Folclore de Ibiamoré</p> | <p><i>José Bento Damiani</i></p> |
| <p>Última Parada PORTO SAIBRO</p> <p><i>“Já vem vindo o trem da noite, vem da vida, vai pra morte, vem no vento e, de repente, pára na frente da gente. De dentro do trem parado, do trem fantasma encantado, a voz começa a chamar. E, se alguém quiser fugir, não pode mais escapar. Sem querer, vai ter de ouvir Aquilo que eu vou cantar: Entra, menino, velho, criança, Vamos correr campos sem fim. Vem cá, menina, deixa o jardim, entra e esquece toda lembrança. Bela escrava, dona de mim, sobe e encontra tua vingança Índio fugido, sem esperança, nossa alforria não vai ter fim. Salve, rainha! Entra, mulher! Vem que aqui o tempo nunca passou. Dentro do trem, quem não te quer? <u>Volta de novo ao que acabou.</u> Homem, mulher, por que ficar? Nada foi perdido, cá estamos nós. Venham conosco, vamos cantar, todos reunidos, não nos deixem sós. Voa, andorinha, vem bem pertinho, entra aqui dentro do teu abrigo. Estás cansada, volta pro ninho, ouve meu canto, canta comigo. Já vai indo o trem da noite, vai pra ida, vem da morte.”</i></p> <p>Cantiga do folclore de Ibiamoré</p> | <p><i>Aquiles Gama: uma nota sobre o Autor</i></p> |

Quadro nº 04

Ao final do primeiro subcapítulo, da segunda parte, do último capítulo, a cantiga retoma todos os trechos citados anteriormente, ficando na sua forma completa. Os vinte versos da cantiga, divididos em dez grupos de dois versos cada, que figuram como epígrafes nos capítulos um a dez, foram colocados em ordem diversa no capítulo onze, que apresenta a cantiga em sua forma total. Com

esse modo de construção, pela apropriação particular, o autor cria novas e inesperadas associações e significações, como demonstrado no quadro abaixo:

| DISPOSIÇÃO DOS VERSOS DA CANTIGA NAS EPÍGRAFES | CANTIGA COMPLETA |
|--|---|
| <i>Entra, menino, velho, criança, entra e esquece toda lembrança.</i> | <i>Entra, menino, velho, criança, Vamos correr campos sem fim.</i> |
| <i>Vem cá, menina, deixa o jardim, vamos correr, campo sem fim.</i> | <i>Vem cá, menina, deixa o jardim, entra e esquece toda lembrança.</i> |
| <i>Índio fugido, sem esperança, sobe e encontra tua vingança ...</i> | <i>Bela escrava, dona de mim, sobe e encontra tua vingança</i> |
| <i>Salve rainha! Entram mulher!, Dentro do trem, que não te quer?</i> | <i>Índio fugido, sem esperança, nossa alforria não vai ter fim.</i> |
| <i>Voa, andorinha, vem bem pertinho,, Estás cansada, volta pro ninho.</i> | <i>Salve, rainha! Entra, mulher! Vem que aqui o tempo nunca passou.</i> |
| <i>Ouve meu canto, canta comigo, entra aqui dentro no teu abrigo.</i> | <i>Dentro do trem, quem não te quer? Volta de novo ao que acabou.</i> |
| <i>Nada foi perdido, cá estamos nós, Todos reunidos, não nos deixes sós.</i> | <i>Homem, mulher, por que ficar? Nada foi perdido, cá estamos nós.</i> |
| <i>Vem, que aqui o tempo nunca passou, Volta de novo ao que acabou.</i> | <i>Venham conosco, vamos cantar, todos reunidos, não nos deixem sós.</i> |
| <i>Bela escrava, dona de mim, Nossa alforria não vai ter fim.</i> | <i>Voa, andorinha, vem bem pertinho, entra aqui dentro do teu abrigo.</i> |
| <i>Homem, mulher, por que ficar? Venham conosco, vamos cantar.</i> | <i>Estás cansada, volta pro ninho, ouve meu canto, canta comigo.</i> |

Quadro nº 05

As epígrafes dividem-se em duas categorias: fragmentos da própria narrativa (criação do autor), nas páginas onde constam a numeração e titulação dos capítulos, e fragmentos de poesias (criação de poetas sul-rio-grandenses), nos primeiros subcapítulos, da primeira e segunda parte de todos os capítulos.

A circularidade é projetada pelas falas iniciais e finais, indicadas como o traço inicial de uma linha curva que, ao final, se encontra consigo mesma e se fecha. À luz dessa forma geométrica, na qual não há começo e nem fim, surgem as várias possibilidades, inclusive no tocante à leitura da obra, podendo o leitor iniciá-la ou abandoná-la em qualquer ponto do livro.

Cada círculo alude e entrelaça outros, com a possibilidade de abordagem da narrativa por qualquer ponto, não requerendo uma leitura linear, desfigurando a noção de início, meio e fim, que se embaralham, se tornam indefinidos, sugerindo a estrutura circular. A narrativa ao se desarticular e se reconstruir, sugere novas leituras, com as microestruturas subordinando-se à estrutura maior. A qualquer momento o leitor pode visitar quaisquer subcapítulos da narrativa, porque a mesma não supõe uma relação de seqüência. *Ibiamoré* pode ser considerado um espaço de associações e combinações, instituindo e potencializando outras trajetórias de leituras, não mais marcadas pela linearidade, mas sim por uma série de possibilidades, sendo esse um dos pontos altos da obra.

Referindo-se ao movimento circular, assim se pronuncia Roberto Schwartz (1981), quando do exame dos contos de Murilo Rubião:

Deste modo, o homem se converte em paradigma de si mesmo, no seu eterno fazer, sugerindo a imagem, circular e sempiterna, do *uroboro*, serpente cósmica que morde sua própria cauda. Símbolo da autofecundação, movimenta-se em torno de si mesma, igualando o repouso ao movimento na duração de sua circularidade. Condenada pela sua própria forma, ela aniquila o tempo e torna-se testemunha da eternidade. A nada conduzem seus atos em moto perpétuo, e a dialética do fazer fica esmagada perante a possibilidade do infinito. Ainda mais, o eterno retorno reflete-se na leitura palindrômica do seu nome: UROBORO. (p. 17, grifo do autor)

O círculo, figura que melhor representa as noções de totalidade e autossuficiência, é o símbolo de maior destaque em *Ibiamoré*, pois, ao final, os componentes da narrativa reencontram o início, formando um círculo fechado. A última informação que o narrador deixa para o leitor é sobre a personagem Aquiles Gama, a quem atribui a autoria de um livro denominado *Reconstruções*, mas que o narrador publicou com o título de *Ibiamoré*, o trem fantasma. Nesse ponto da narrativa, a figura do *uroboro* ganha ênfase, pois o final remete ao título da obra que foi escrita por Roberto Bittencourt Martins.

A figura do círculo também elimina o acabamento narrativo ao representar uma narrativa que, constantemente, volta-se para si mesma, através da

reprodução do conteúdo da última página encontrada em meio aos escritos de Aquiles, com o seguinte teor:

“Caminho pelo trem e vejo o fogo ardendo, a casa em labaredas, espadas, e cavaleiros cavalgando pelos campos, um grito e o estalar da madeira, corpos em chamas, [...] caminho pelo trem e enxergo no silêncio de um vale, as árvores calmas ao clamor dos ventos, água correndo entre pedras, suave o barulho de tiros, [...] caminho pelo trem, abro a porta, luzes me cegam, vindas de cem portas, cores se combinam para nada ser distinguido, o aroma das tangerinas, forte, impregna todo o olfato, no meio da luz, os olhos, faróis, de uma velha sem rosto, [...] então, não sei como, estou dentro da água e meu corpo encontra a afogada e sinto que está morta e, no entanto, vive, e seus cabelos me envolvem como algas marinhas, e quando abre os olhos, sob as pálpebras o branco não há pupilas e fujo; [...] e estou num descampado e mais e com mais seis homens rodeamos o corpo da mulher que será violentada, e é branco, branco como uma nuvem depois da chuva, corro com ela e estou novamente fugindo não sei para onde, escalamos montanhas e ela está em meus braços e nos abraçamos e quando gozo, uma cidade surge como se fosse um bosque de eucaliptos que pudéssemos ver crescer, [...] fecho os olhos e quando os abro, uma porta se abre e entro num teatro, estou no palco, toco violino e uma mulher me beija, mas já não é a mesma e sinto que me arrastará para a morte e quero correr, ou não quero, será bom morrer em seus braços; e quando estou morrendo, estou dentro d’água e outra vez me afogo e tenho a sensação de que nunca vivi embora esteja morrendo; então uma negra me estende os braços e seus seios me salvam, [...] e minhas mãos se levantam e se movem e escrevo sem parar e imagino e as imaginações se fazem letras e as letras se fazem traços de um desenho que não sei como acabará e voltam a ser palavras e se confundem com riscos e sinto que não há mais nada a não ser a certeza de minha morte; então estou no cemitério, é noite e vejo o espaço, ouço na terra o passo da morte que caminha e fujo, mas não há como sair e compreendo tudo, que a terra toda é um cemitério só, e as árvores continuam crescendo, uma velha chora num canto entre as pedras, e sei: chegou a hora, o trem está na estação e devo subir. “ (MARTINS, 1995, p. 416-417)

Nesse último escrito, Aquiles narra sua trajetória dentro do trem, quando, em sonho ou devaneio, se depara com acontecimentos e personagens com os quais interage e, sobre os quais, já foram contadas histórias e episódios, como o Capitão Menino, o índio Teiretê, Carlinda Campos, Giacomo Gattini, Negra Bauer e outros que tiveram suas vidas entrecruzadas. Aquiles não define se teve um sonho e se estava vivo ou não, o que pouco importa, pois entrega-se ao destino

final de todos – a morte – e a recebe com tranquilidade, uma vez que entende que, chegada a sua hora, não há mais como evitar essa última viagem.

1.3 Simbologia

A simbologia presente em *Ibiamoré*, em vários níveis, é aspecto relevante para a construção da narrativa. Sem preterir ou mesmo fazer o levantamento exaustivo destes símbolos, trataremos dos mais relevantes no contexto narrativo e que constituem o mote da obra: o trem, a noite, o mito do eterno retorno e os números onze e três.

O trem possibilita viagens e intercâmbios variados; é um centro com intensa circulação de passageiros; o veículo e o percurso são os mesmos, mas as sensações e o destino dos passageiros são diferentes para cada um. A figura do trem, que se presta a diferentes significados, é assim definida por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

O **trem** dos sonhos é a imagem da vida coletiva, da vida social, do destino que nos carregam. Evoca o veículo da evolução, que dificilmente tomamos, na direção certa ou errada, ou que perdemos; simboliza uma evolução psíquica, uma tomada de consciência que prepara a uma nova vida. (1999, p. 897, grifo dos autores)

Em *Ibiamoré*, o trem fez parte da vida e da morte de várias personagens, que são ludibriadas e, assim, entram no trem ou pelo encanto de uma moça, que pede ajuda aos homens, pelo apelo de crianças, que pedem ajuda às mulheres ou, ainda, pelo alegre som de festa e de canções indecorosas, existindo variadas versões para a motivação que levou algumas das personagens a entrarem nele:

De maneiras diferentes, todas as versões procuram explicar o motivo de se entrar no trem. A causa, em algumas delas, seria o desejo de participar de uma gigantesca festa; em outras, uma irrefreável curiosidade em ver o que esconde esse trem vazio; o fascínio de uma menina; enfim, pura e simplesmente, o desejo de ajudar uma criança. São todas as versões, porém, concordes num ponto: quem entra, nunca mais sai. Ao entrar no vagão, torna-se

invisível aos que permanecem do lado de fora. (MARTINS, 1995, p. 11)

O trem de Ibiamoré, embora aparecesse também de dia, mantinha o nome de “Trem da Noite”, o que reforça seu caráter misterioso, fantástico. O narrador denota a simplicidade da lenda da seguinte forma:

Há um trem, noturno às vezes, mas que pode aparecer até no furor do sol brilhante – e que, mesmo assim, de dia, é o Trem da Noite. Passa disparado e súbito pelos trilhos, vindo não se sabe de onde. Pára nas estações; aparenta estar completamente vazio. Mas, se alguém tiver a curiosidade de subir por seus degraus, nunca mais voltará. Ao transpor o umbral da porta, torna-se tão invisível quanto os demais passageiros que o povoam, todos presumivelmente vítimas da mesma sorte. Mecanicamente, as portas se fecham e, no mesmo instante, com um agoniado silvo da locomotiva, o trem se põe de novo em movimento. Sob uma espessa coluna de fumaça negra, desaparece rapidamente no horizonte – para nunca mais voltar. Costuma correr pelas ferrovias da fronteira e, às vezes, populações inteiras são como que devoradas por ele. (MARTINS, 1995, p. 9)

A noite, por ser o turno mais propício para as aparições estranhas e sobrenaturais, dedicado aos mistérios, fazia com que os habitantes da cidade ficassem emersos no desconhecido e na ignorância. Para J. C. Cooper (2000), tanto quanto a obscuridade, a noite significa:

[...] las tinieblas precosmogónicas y prenatales que anteceden al renacimiento o iniciación y a la iluminación, aunque también significa el caos; muerte; locura; desintegración; regreso al estado fetal del mundo. La noche es también, según Hesíodo, “la madre de los dioses”, el aspecto envolvente y material del poder femenino que por lo general se simboliza con una figura femenina con un velo salpicado de estrellas que lleva a un niño negro (la muerte) y un niño blanco (el sueño) em cada brazo; o con la media luna, las amapolas, el búho, o alas negras. En cuanto tiempo que todo lo devora, la noche puede representarse con una rata blanca y una negra. Salir de noche es símbolo de esoterismo. (p. 124)

Quanto à sugestão simbólica da noite, retomemos de sua significação o aspecto da figura feminina que carrega nos braços duas crianças: uma simbolizando a morte e outra o sonho, culminando no ponto central de *Ibiamoré*,

o trem fantasma que aborda as personagens, seduzindo-as a entrarem em seu vagão no período em que estão mais vulneráveis e é mais difícil de se discernir entre sonho, devaneio ou realidade, ao contrário da imagem de período no qual deveria ser dedicado ao descanso e ao acolhimento – a noite.

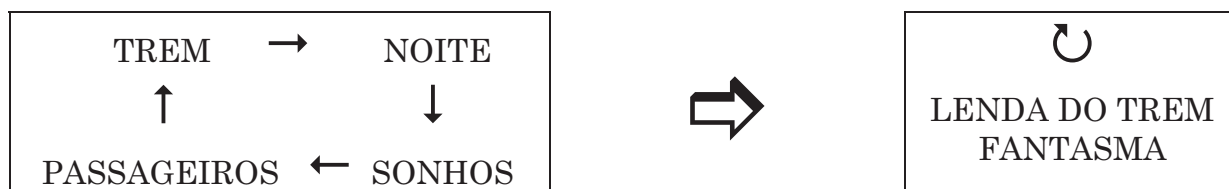
Também para Chevalier & Gheerbrant (1999, p. 640) a noite “é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera”. A imagem se torna representativa de acontecimentos indeterminados, pois podem ser tanto fruto dos sonhos como aflorações do inconsciente, que necessita da obscuridade e do vazio para se purificar.

Assim, o simbolismo do trem e da noite trazem a idéia de recorrência, movimento cíclico e vinculação. O trem faz sempre o mesmo percurso e a noite, diariamente, é rompida pelo dia, os dois movimentos são repetitivos e cúmplices, já que o trem somente é visto à noite e em sonhos ou devaneios, ninguém sabe ao certo, no entanto, todos se envolveram com o insólito das aparições do trem e com o término de uma jornada e o início de outra – a vida e a morte.

A repetição do itinerário do trem justifica a imagem do eterno retorno, sugerida pelo desejo de recomeço do homem ao final de sua trajetória terrena e o ciclo de vida e morte ao qual a humanidade está condicionada, e pode ser associada ao coletivo, já que o sonho contemplou todas as personagens, pois da mesma maneira, todas se viram atraídas, fascinadas e dominadas por um evento comum – a aparição do trem. O trem invade o espaço dos campos, apesar de também referenciar mitos universais, o caminho da vida humana, pois a lenda é refratária, criando imagens sobre si mesma, como afirma um dos narradores:

É a lenda incidindo sobre si mesma e criando, em si própria, imagens novas – como luz que, refletida na superfície de um espelho, tem o próprio reflexo transcrito e a própria intensidade aumentada. Os espelhos são muitos, a formação da luz é toda ela contraditória e, à medida que se avança na busca da fonte original, confusa e enigmática – lendas formando sonhos, sonhos formando lendas, imagens dormindo em mentes e se juntando e mesclando a outras, eclodindo, depois, transfiguradas, em novas lendas que se superpõem. (MARTINS, 1995, p. 242)

Os horários do trem são regulados, obrigando os passageiros a se sujeitarem a ele e, na narrativa, o funcionamento não é diferente, pois o trem percorre todas as estações e quem não entrar naquele instante perderá o inevitável momento de encontrar-se com a morte.



Quadro nº 06

O quadro acima busca resumir o funcionamento da lenda, que segundo outro narrador, teria a capacidade de nutrir-se da imaginação e, assim, se autorreproduzir, já que:

A lenda cria seus próprios pés, caminha com eles; cresce; escrevem sobre ela; aumenta-se, espontaneamente, de novos detalhes trabalhados pela imaginação de cada um. Alguma verdade escapa da fantasia reconstruída. [...] No fundo de tudo: os mistérios da imaginação, conduzidos e convenientemente explorados pela cobiça – impulso, legenda, bússola e farol. (MARTINS, 1995, p. 408)

A função do mito é fornecer ao homem significações e explicações acerca da existência e da criação do mundo. Ao tratar da criação como um excedente de realidade, em *O sagrado e o profano*, Mircea Eliade afirma que “*toda construção ou fabricação tem como modelo exemplar a cosmogonia*” (2001, p. 44, grifo do autor). Para Eliade, o centro tem grande importância para o aspecto da criação, tanto do homem quanto do cosmo, que origina-se “a partir de um ponto central que é como o seu *umbigo*”. A criação do mundo é, pois, um modelo reproduzido infinitamente, “o arquétipo de todo gesto criador humano, seja qual for o seu plano de referência”, além do que “a instalação num território reitera a cosmogonia” (2001, p. 44, grifo do autor).

Eliade denomina de “verdadeiro *eterno retorno*, a eterna repetição do ritmo fundamental do Cosmos: sua destruição e sua recriação periódicas” (2001, p. 95, grifo do autor). Nesse sentido, uma das versões da lenda se apresenta em *Ibiamoré*, como, por exemplo, o episódio no qual padre José Maria Sampaio ouviu

de padre Alexandre, o velho padre da paróquia de Ibiamoré a quem iria substituir, a seguinte história sobre o lugar:

Começou a contar-lhe a lenda do lugar – os índios o consideravam o umbigo do mundo. Ali, um raio cortara em duas a terra e afundara o monte que se erguia até a lua. Numa bola de fogo, a semente de Deus, uma pedra imensa que jazia, oculta, sob o leito do rio, fora recebida pela Terra fértil; dela haviam nascido todas as coisas, e os animais e as pessoas. Para os índios, naquele lugar, Deus se comunicava com os homens. Sua voz vinha de ecos longínquos misturados a raios e trovões – ou sementes vindas do Sol. O mundo nascerá ali, entre uma chuva imensa, vendavais, raios, bolsas de fogo, pedras caídas do céu; ali nascera Ibiamoré – vida, morte e, no meio, amor –, o primeiro mortal. (MARTINS, 1995, p. 99-100)

Em meio aos símbolos encontrados em *Ibiamoré*, nos deparamos com o número onze, representativo das estações percorridas pelo trem. Esse número é sagrado para algumas tradições esotéricas e africanas, segundo o *Dicionário de símbolos* de CHEVALIER & GHEERBRANT (1999), e também “conduz a idéia de renovação dos ciclos vitais e de comunicação das forças vitais” (p. 660). Os autores esclarecem que o número onze tem seu simbolismo ligado à “conjunção dos números 5 e 6, que são o microcosmo e o macrocosmo, ou o Céu e a Terra” (p.661), que traz novamente referência ao cosmo.

É relevante o uso do número onze na estrutura da narrativa, já que a mesma está dividida em onze capítulos, representativos das onze estações percorridas pelo trem e que são decisivas para o destino das personagens que são atraídas para dentro dele. Partindo dos onze capítulos e da divisão de cada um em duas partes, a primeira com um subcapítulo e a segunda com dois, no total de três subcapítulos, buscamos no mesmo *Dicionário de símbolos* o significado do número três, que:

Exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmo ou no homem. Sintetiza a triunidade do ser vivo ou resulta da conjunção de 1 e de 2, produzido, neste caso, *da União do Céu e da Terra*. (Chevalier & Gheerbrant, 1999, p. 899, grifo dos autores)

Dentre as várias concepções a propósito do significado do número três para os diversos povos, religiões e contos mágicos, também consta, no campo ético, a seguinte explicação:

São três as coisas que destroem a fé do homem: a mentira, a imprudência e o sarcasmo. Também são três as que levam o homem ao inferno: a calúnia, o endurecimento e o ódio. Por outro lado, três coisas conduzem o homem a fé: o pudor, a cortesia e o medo do Dia do Juízo. (Chevalier & Gheerbrant, 1999, p. 901)

O número três também carrega em seu significado “os níveis da vida humana: material, racional, espiritual ou divino, assim como as três fases da evolução mística: purgativa, iluminativa e unitiva” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999, p. 902) e as “três fases da existência: aparecimento, evolução, destruição (ou transformação); ou nascimento, crescimento e morte; ou, ainda, segundo a tradição e a astrologia: evolução, culminação, involução.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999, p. 902). Em *Ibiamoré* o fluxo de vida das personagens tornou-se uma via de acesso ao seu final – a morte –, consolidando os níveis racionais e espirituais de maneira a não deixar dúvidas sobre o propósito último da vida.

Algumas personagens passaram por dilemas éticos nas várias fases de suas vidas, sendo levadas ao infortúnio e a cometerem atos que podem ser considerados pecados, do ponto de vista da religião. Outras, no entanto, foram até seu destino final, como por exemplo:

os trinta de Santo Onofre, transformados em nada, sobras sem vestígio ou rastro, desaparecidos por obra dos encantos da moça ou das súplicas da menina, pela sede de festa ou pela vaidade em resolver o mistério. (MARTINS, 1995, p. 11)

Assim Santo Onofre, um povoado localizado nas margens do Rio Ibiá, foi eliminado do mapa pelo mesmo trem que, na maioria das versões, é caracterizado como um trem comum, sendo impossível distingui-los.

O estudo dos principais aspectos da estrutura de *Ibiamoré*, levantados até aqui, nos conduzirá ao próximo tópico – as relações transtextuais –, iniciando

pela perspectiva teórica, percurso que, subsidiará o entendimento de como essas relações se manifestam na obra e suas implicações.

2 SEGUNDA ESTAÇÃO: RELAÇÕES TRANSTEXTUAIS

A etimologia da palavra texto – do latim *textus* – indicando o que é tecido e entrelaçado, contém a idéia de algo resultante de elementos que pré-existem ao texto. A prática transtextual está contida nos textos literários, através da exploração do legado de antecessores, pelas adaptações e enriquecimento de temas. A transtextualidade diz respeito ao conceito de um conjunto de textos e às relações estabelecidas entre os mesmos e, também, constitui-se na reelaboração do passado textual. Ainda com mais ênfase, pode-se dizer que a intertextualidade é condição para a textualidade, pois toda simbiose textual deve ser considerada como geração textual, não havendo preocupação por parte dos autores em ocultarem ou negarem seus intertextos.

A obra literária, para Gérard Genette, “consiste, exaustiva ou essencialmente, num texto, isto é (definição mínima), numa seqüência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos cheios de significação”. (2009, p. 9). No entanto, Genette (1982) não considera o texto literário em sua singularidade, mas sim a architextualidade do texto, ou seja, sua transcendência textual, que faz com que um texto se relacione com outros textos.

Genette (1982) explicita seu entendimento acerca da transcendência textual, ou transtextualidade, incluindo nessa noção cinco tipos de relações transtextuais, que não pretendem ser nem exaustivas e nem definitivas: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e architextualidade.

2.1 Intertextualidade

Mikhail Bakhtin introduziu conceitos que muito influenciaram os estudos literários, principalmente quanto às construções polifônicas das obras de Dostoiévski. Essas obras foram consideradas por Bakhtin como polifônicas devido à presença de várias vozes e consciências que nelas se cruzam, em oposição aos textos monológicos, que representam uma única verdade. Nas palavras de Bakhtin:

O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizamos que esse contato é um contato dialógico entre textos... Por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas. (apud KOCH et al., 2008, p. 16)

Na década de 1960, a obra de Bakhtin foi recepcionada no ocidente, na França mais precisamente, através da divulgação de Julia Kristeva que, segundo Gary S. Morson e Caryl Emerson (2008, p. 22), foi o principal e mais influente canal de introdução das ideias de Bakhtin, tendo se apropriado das noções de alto estruturalismo e de intertextualidade. Kristeva, partindo da noção de dialogismo bakhtiniana, concebeu a noção de intertextualidade: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (1977, p. 72). Tais textos compõem a memória discursiva dos leitores, com a capacidade de produção de novos e múltiplos significados. (AGUIAR E SILVA, 1982). Posteriormente, a noção de intertextualidade foi consolidada por Genette (1982), como sendo a presença efetiva de textos em outros textos.

Tiphaine Samoyault (2008), outra estudiosa da intertextualidade, afirma que existem duas operações pelas quais ela pode ser estabelecida: a operação de colagem de textos, que podem constar acima (processo de filiação) ou por integração ao texto e a integração ao texto de documentos, mas sem absorvê-los. Estabelecido o processo, Samoyault (2008) define três tipos de leitores exigidos pela intertextualidade: o leitor lúdico, que brinca com seu paratexto, através dos títulos, prefácios, epígrafes etc.; o leitor hermeneuta, que não se contenta em apenas reconhecer que os índices do paratexto podem fazer referências a outros

textos, mas que procura por outras interpretações, como a contextual, convocando sua biblioteca e refletindo sobre a polissemia que esse texto propõe, e o leitor ucrônico, que vê a obra literária sempre como uma novidade, reatualizando sistematicamente sua memória, apelando para a destemporalização dos textos.

Refletindo sobre a intertextualidade como método, Samoyault (2008) ressalta o emprego do mesmo para a crítica psicanalítica, na busca de um subtexto interno, não necessitando da recorrência a elementos extratextuais, como a vida ou a biblioteca do autor; para a análise estilística dos textos, através do inventário de ocorrências intertextuais para precisar seus índices contextuais, através da circularidade dos efeitos de sentido; para a crítica genética, oferecendo pistas quanto a absorção de materiais exteriores e sua integração ao novo texto e associação com a sociocrítica, permitindo distinguir a origem dos enunciados, proporcionando a apreciação do texto como uma reunião de vozes que compõem o discurso final.

2.2 Paratextualidade

A paratextualidade é constituída por uma relação menos explícita e mais distante de um texto literário com seu paratexto, através dos títulos, prefácios, epígrafes, dedicatórias e até mesmo ilustrações.

O texto literário não se apresenta sem algumas categorias acessórias e “sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, para *torná-lo presente*, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro”. (GENETTE, 2009, p. 9, grifo do autor). Assim Genette batizou de paratexto da obra

aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar*, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar ou de retroceder. “Zona indecisa” entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior do (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, ou, como dizia Philippe Lejeune,

“franja, sempre carregando um comentário, autoral, ou mais ou menos legitimada pelo autor, constitui entre o texto e o extratexto uma zona não apenas de transição, mas também de *transação*: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de um ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados. (2009, p. 9-10, grifos do autor)

Genette (2009) apontou dois conjuntos que formam o paratexto editorial: peritexto e epitexto. O peritexto é todo o espaço que fica a cargo do editor do texto literário, ou seja, no sentido material do livro que pode ser sua capa, formato, tipo de papel, composição tipográfica, escolhas que podem ser tomadas em conjunto com o autor; o epitexto distingue-se do peritexto somente por questões espaciais, é tudo aquilo que não está materialmente anexado ao livro, mas gravitando em torno dele, podendo ser entrevistas (epitexto público), diários íntimos ou correspondências (epitexto privado), enfim tudo que venha em auxílio do autor e cumpra um papel na apresentação da obra ao público.

O seguinte quadro resume a sistematização de Genette:

| PERITEXTO | EPITEXTO | |
|--|--|---|
| | PÚBLICO | PRIVADO |
| nome do autor títulos subtítulos dedicatórias prefácio epígrafes notas | entrevistas colóquios conferências | correspondências confidências diários íntimos |

Quadro 07

Segundo Philippe Lane (1992), devemos prestar atenção ao paratexto e desconfiar de seu poder, sendo o mesmo um endereço: aos especialistas, como os historiadores da literatura, críticos, linguistas, sempre tão atentos aos textos, mas pouco ou nunca atentos ao paratexto; aos autores, para os quais o paratexto pode eclipsar o texto literário se, por exemplo, o mesmo tiver um prefácio elogioso em demasia ou mesmo uma publicidade prejudicial para a obra, e aos livreiros e bibliotecários. O poder do paratexto também é destacado por Randa Sabry (1987), que alerta para as várias informações que ele fornece aos leitores, dizendo que:

[...] on assisterait à l'exercice d'un pouvoir exorbitant puisque, en effet, l'ensemble protocolaire que constituent, à l'entour du texte, "titre, sous-titre, intertitres; préfaces, post-faces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d'insérer, bande, jaquette", tout cet appareil protocolaire entièrement organisé en vue de faire exister le texte, de lui donner forme et consistance, fournit au lecteur, par la même occasion, une somme considérable d'informations plus ou moins variées et souvent déterminants pour sa lecture. (SABRY, 1987, p. 83)

Não só o aspecto da produção, mas a recepção do paratexto, é decisiva para a interação entre a estrutura da obra e seu receptor. Por isso, o leitor é solicitado a ter certas atitudes em relação à recepção do paratexto: memória, cultura e até um certo espírito lúdico; já que a memória e a bagagem trazida por cada indivíduo não são as mesmas, possibilitando assim várias leituras da mesma obra literária.

Segundo Samoyault (2008), é importante a ligação da memória com a literatura, já que:

Desde a origem, a literatura está duplamente ligada à memória. Oral, ela é recitada, seus ritmos e suas sonoridades são organizados de maneira que se inscrevam por muito tempo na memória. Seus próprios conteúdos procedem de uma obrigação de memória: coletivamente, é preciso recolher a gesta fundadora, coletar e registrar os altos feitos, as ações resplandecentes, uma estória constitutiva e constituinte. A origem está lá, na necessidade absoluta de precisar uma origem. Em seguida, mas quase simultaneamente, a literatura, continuando a carregar a memória do mundo e dos homens (se não fosse pela forma de testemunho), inscreve o movimento de sua própria memória. Mesmo quando ela se esforça para cortar o cordão que a que liga à literatura anterior, quando ela reivindica a transgressão radical ou a maior originalidade possível (ser sua própria origem), a obra põe em evidência esta memória, já que, aliás, se separar de alguma coisa é afirmar sua existência. (SAMOYULT, 2008, p. 75)

2.2.1 Títulos

O título é o nome do livro, servindo assim para designá-lo, podendo conter um ou até três termos: um título, um subtítulo e uma indicação genérica. O título é uma instância discursiva e, como tal, constitui-se na mensagem de um

destinador a um destinatário. O destinador do título é sempre o autor, revelado pelo próprio em uma instância paratextual. O destinatário do título é o público, entidade descrita por Genette (2009) como mais ampla do que a soma dos leitores, mas todos aqueles que participam da recepção do livro, podendo ser a imprensa, o editor, os representantes, livreiros, críticos e a mídia em geral.

Ao contrário do título, os subtítulos são acessíveis apenas aos leitores ou àqueles que simplesmente folheiam o livro e não são uma condição absoluta do texto, existindo livros providos com muitos subtítulos, contribuindo para a arquitetura da obra.

2.2.2 Epígrafes

A epígrafe é considerada por Antoine Compagnon (2007, p. 35) como “a citação por excelência”. Este pressuposto foi defendido em 1979, na obra *La seconde main, ou Le travail de la citation*, na qual valorizava a prática da reescritura, concluindo que:

O trabalho da escritura é uma reescritura, visto que se trata de converter elementos separados e descontínuos num todo contínuo e coerente [...] Reescrever, realizar um texto a partir de seus fragmentos, é arranjá-los ou associá-los, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos presentes. Toda escritura é colagem e glosa, citação e comentário. (COMPAGNON, apud SAMOYAUULT, 2008, p. 35)

Para Compagnon, a citação tenta fazer a paixão pela leitura ressoar na escrita, tornando ambas a mesma coisa, assim a prática do texto torna-se a prática do papel, ou de recortar e colar, uma prática infantil. O autor diz que a citação tem:

[...] o privilégio, entre todas as palavras do léxico, de designar ao mesmo tempo duas operações – uma, de extirpação, outra, de enxerto – e ainda o objeto enxertado – como se ele permanecesse o mesmo em diferentes estados. [...] Há uma dialética toda-poderosa da citação, uma das vigorosas mecânicas do deslocamento, ainda mais forte que a cirurgia. (COMPAGNON, 2007, p. 33)

Quando fala em cirurgia, Compagnon (2007) coloca o autor que a utiliza como o esteta, o cirurgião e o paciente, porque pinça trechos escolhidos, coloca-os no seu texto para arquitetar um produto final, o qual não poderá guardar nenhuma cicatriz. A citação somente tem força quando um texto a move, apodera-se dela, explora e incorpora seu sentido, que é dependente desse campo de força. Ainda, segundo o estudioso, a citação cumpre um duplo papel: o de símbolo, por relacionar o texto com outro texto e o de índice, pela relação do texto com um autor antigo, que pode desempenhar o papel de seu protetor e doador, podendo inferir ou mesmo resumir o livro.

Depende do leitor o reconhecimento da citação como trampolim e até como chave de interpretação da obra, no todo ou em parte, pois é esse leitor que compreenderá e avaliará sua distância em relação ao texto. O local onde essa citação é gravada, acima do texto, faz aparecer uma separação, indicada pelo branco do espaço entre essa e o texto receptor, e também uma reunião, quando o texto apropria-se das qualidades e do renome do autor de um texto precedente, transmitindo-lhe um efeito de filiação. As citações tomadas emprestadas muitas vezes anunciam a temática da obra ou do capítulo.

A valorização da multiplicidade transforma nossos hábitos de leitura e os usos da narração, transformando a própria noção de origem e tornando complexa a relação entre os textos, pois segundo Samoyault:

A idéia de um *corpus* constantemente reutilizável, concebida como um reservatório inesgotável de exemplos de modelos (*exempla*, no sentido etimológico), pode eximir de qualquer dependência servil à anterioridade. Enquanto a citação clássica repousa sobre uma hierarquia, a citação moderna funciona no modo de interação. (SAMOYAULT, 2008, p. 136)

Para Genette (2009,) a epígrafe é uma citação colocada em exergo, destacada geralmente no início da obra ou em parte dela, funcionando como uma borda, não fora do texto mas perto do texto. Em seus estudos, Genette (2009) não encontrou a prática da utilização de epígrafes antes do século XVII, mas concluiu que talvez a utilização de epígrafes se deva a uma antepassada prática denominada de divisa de autor, sendo o texto dessa divisa, na maioria das vezes,

uma citação colocada no frontispício da obra, caracterizada por sua independência em relação ao texto, podendo demonstrar o emblema e a doutrina do autor.

Os romances ingleses góticos, por sua temática popular, e os eruditos, por seus ornamentos, introduzem as epígrafes a partir de 1794 em grande escala. A partir do século XIX esta moda invade a França através das obras de Stendhal e Balzac (GENETTE, 2009).

Genette (2009) aponta dois locais para as epígrafes: ou próxima ao texto ou ao final do livro. O local indica também a função com relação aos leitores, ou seja, as epígrafes colocadas no início indicam sua relação com o texto e ao final, indicam conclusividade, é a palavra final ou a moral da história.

Segundo Genette (2009), a citação de uma epígrafe é atribuída a um autor, ou real ou putativo, ao qual denominou de epigrafado, sendo o autor do texto que acolheu a epígrafe o epigrafador e o destinatário do texto, o leitor desse texto ou epigrafário. O epigrafador pode utilizar epígrafes autênticas, mas pode atribuí-las a um falso autor, ou ao contrário, forjando epígrafes e as atribuindo a autores reais. O autor obedece a um princípio narratológico geral de que a escolha da epígrafe é dele, já que é ele que cria o narrador da obra de ficção.

Antoine Compagnon, quanto às funções das epígrafes, assim se expressa:

Citando, fazendo com que um extratexto interfira na escrita, introduzindo um parceiro simbólico, tento escapar, na medida do possível, ao fantasma e ao imaginário. O sujeito da citação é uma personagem equívoca que tem ao mesmo tempo algo de Narciso e de Pilatos. É um delator, um vendido – aponta o dedo publicamente para outros discursos e para outros sujeitos – mas, sua denúncia, sua convocação são também um chamado e uma solicitação: um pedido de reconhecimento. (2007, p. 50)

Posteriormente, Genette (2009), ao estender os estudos de Compagnon, apontou dois tipos de funções para as epígrafes:

- **diretas**: datadas do século XX e que têm o objetivo de comentário, muitas vezes decisivos e esclarecedores, não tanto do texto, mas do título, ainda mais quando esses são constituídos por empréstimos ou alusões, causando deformações

paródicas, e outra função mais canônica, aquela que consiste em um comentário do texto, indicando ou ressaltando sua significação, também podendo ser enigmático e somente entendida quando da leitura completa do texto;

- **oblíquas**: nesse caso não é importante o que a epígrafe nos diz, mas sim a identidade de seu autor e o que determina essa presença indireta no texto, podendo a epígrafe indicar, também, salvo pequena margem de erro, a época, o gênero e a tendência do autor ou epigrafador.

2.3 Metatextualidade

Metatextualidade é a relação de um texto com outro texto do qual esse fala, ou um comentário, podendo ser evocado ou apenas aludido, representando uma relação crítica. Os textos são complementares, não havendo nenhum tipo de fusão entre eles. Samira Chalhub contribui para a ampliação dessa noção, introduzindo a seguinte conceituação:

É metalinguagem – uma *leitura* relacional, isto é, mantém relações de pertença porque implica sistemas de signos de um mesmo conjunto onde as referências apontam para si próprias, e permite, também, estruturar explicativamente a descrição de um objeto. A extensão do conceito de metalinguagem liga-se, portanto, a idéia de leitura relacional, equação, referências recíprocas de um sistema de signos, de linguagem. (1986, p. 8, grifo da autora)

O discurso literário se auto-referencia e se questiona, enquanto matéria de si mesmo e enquanto método de construção, fazendo uma auto-análise e levantando problemas. A auto-reflexão se caracteriza pela busca da especificidade e da auto-descoberta, transformando a literatura constantemente. A metatextualidade se dá por uma maneira caótica, diluindo-se por todo o texto.

Chalhub (1986) afirma também que, a manipulação da linguagem, de forma inusitada, provocará um estranhamento, reduzindo assim o número de leitores, que se verão incapazes de reconhecer a beleza de um novo signo.

2.4 Hipertextualidade

Para haver o hipertexto é necessário que se tenha um texto primeiro, ao qual se denominou hipotexto, e que esse seja retomado no todo ou em parte por um texto posterior, denominando-se essa relação de hipertextualidade. O hipertexto, derivado de um texto primeiro, pode manter algumas características do hipotexto.

A retomada de textos literários, submetidos a acréscimos e supressões, faz com que estes se tornem paradigmas e não meros modelos, com a intenção, muitas vezes, de ser superior ao modelo.

Affonso Romano de Sant'Anna (1985) menciona o termo estilização, que pode ser negativa ou positiva, sendo estas oposições indicativas de maior ou menor distanciamento do modelo. O mesmo autor indica a paródia, como a estilização que ocorre em sentido contrário ao texto originário e paráfrase, como aquela que ocorre no mesmo sentido.

2.5 Arquitextualidade

A arquitextualidade é o tipo mais abstrato e também o mais implícito, uma designação não declarada do gênero do texto literário e que pode ser por afinidade, já que o texto não determina seu gênero, mas sim os leitores, a crítica e o público em geral, que podem recusar a indicação dada pelo paratexto.

Um dos domínios da arquitextualidade é o entendimento acerca do estatuto ao qual o texto pertence, ou gênero literário, assim o texto pode ser caracterizado como romance, poema, ensaio, apesar das dificuldades encontradas quanto ao enquadramento de certos textos em determinados gêneros.

Mas a noção de arquitextualidade, aplicada à produção romanesca, ainda não é um problema de fácil resolução, como declara Yves Reuter (2007, p. 174-175):

De fato, a noção de gênero é sem dúvida uma das mais úteis e mais empregadas na crítica literária. Mas isto não seria capaz de levar ao esquecimento de que, ao mesmo tempo, ela é uma das mais difíceis de definir. Ela mistura, de fato, critérios que dizem respeito às formas, aos conteúdos temáticos e aos efeitos visados. E, além disso, uma das categorias historicamente mais variáveis. Isso explica as mudanças de classificação no curso da história ou certos debates entre os críticos quanto ao gênero a que determinada obra pertenceria.

Genette (1982) faz duas ressalvas ou precauções a respeito dos cinco tipos de transtextualidade, por ele identificados. Primeiramente observa que não são herméticos e sem comunicação e que suas relações são numerosas, pois o mesmo texto pode tanto se constituir através da arquitextualidade, que se dá historicamente pela via da imitação, como da hipertextualidade. Também observa que certos textos literários pertencentes a certos gêneros tidos por canônicos sofrem, as vezes, alterações de gênero, como no caso das transformações do hipotexto em vários hipertextos, em que o personagem de um romance se transforma em personagem de uma peça teatral ou até mesmo uma determinada referência temática, podendo tanto figurar em um romance como em um poema. A segunda ressalva ou precaução trata da possível presunção, por parte do leitor, de que a hipertextualidade seja uma classe de texto e não um aspecto da textualidade, para a qual devemos considerar os cinco tipos antes mencionados. Genette (1982) nos diz ainda que, toda a obra literária é hipertextual, porque em maior ou menor grau, evoca obras literárias anteriores, sendo assim, a hipertextualidade, um aspecto universal da literatura

A observação de Gérard Genette, quanto às categorias de relações transtextuais, em um sistema literário, é de que essas relações podem existir também em outros tipos de discursos, como os jornalísticos, políticos e científicos.

Desta forma, nada surge por geração espontânea, mas sim pela retomada de textos que caminham *pari passu* para a formação de obras que resultam da forte aliança entre a memória e o catálogo de leitura dos autores.

Passaremos, a partir do próximo capítulo, a identificação em *Ibiamoré*, das categorias de relações transtextuais até aqui consideradas, em razão de

possibilitar uma compreensão e articulação abrangentes das mesmas, proporcionando um estudo empenhado em evidenciar as peculiaridades da obra.

3 TERCEIRA ESTAÇÃO: RELAÇÕES TRANSTEXTUAIS EM *IBIAMORÉ, O TREM FANTASMA*

Neste capítulo, identificaremos as categorias de relações transtextuais, em *Ibiamoré*, enfatizando a intertextualidade, a paratextualidade e a hipertextualidade, que, em maior grau, afirmam a singularidade da produção literária de Roberto Bittencourt Martins, e a metatextualidade e a arquitextualidade, que, em menor grau, também concedem subsídios para a construção do romance. Entende-se que a possível convivência dessas categorias, sem descaracterização de nenhuma delas, num procedimento combinatório que prima pela arte e não pelo processo mecânico, mostra como o universo ficcional do autor possui limites pouco precisos, uma vez que transita entre a poesia e a narrativa.

3.1 Intertextualidade e paratextualidade: títulos e epígrafes

Em *Ibiamoré*, alguns elementos do paratexto ganham mais relevância do que outros, entre eles: o título da obra, os títulos dos capítulos e epígrafes, essas se constituindo no principal elemento.

O título do romance *Ibiamoré, o Trem Fantasma*, é constituído por dois termos, um principal e um segundo termo, que compõem uma estrutura reduzida. Roberto Bittencourt Martins, em entrevista dada ao jornal *Contato Editorial*, assume a responsabilidade pela criação e composição do termo principal – *Ibiamoré* –, que é a junção das palavras vida (bios), amor e morte.

O narrador do romance, no segundo subcapítulo, da segunda parte do terceiro capítulo, relata a conversa que padre Alexandre teve com padre José Maria, sobre o significado do lugar e o surgimento do mundo para os índios, contando que “nascera ali, entre uma chuva imensa, vendavais, raios e bolas de fogo, pedras caídas do céu; ali nascera Ibiamoré – vida, morte e, no meio, amor – o primeiro mortal.” (MARTINS, 1985. p. 100) No primeiro subcapítulo, da segunda parte do último capítulo, denominado “Aquiles Gama: uma nota sobre o Autor”, o narrador informa também que utilizou esse nome para compor o título do livro que se originou dos escritos encontrados e que pertenciam à personagem Aquiles Gama. Autor e narrador partilham a autoria do título, apontando novamente para o movimento circular da narrativa, porque o narrador, nessa passagem, informa que parte dos escritos de Aquiles Gama “está reunida neste livro que, por falta de melhor, recebe o título de *Ibiamoré, o trem fantasma*” (MARTINS, 1985, p. 410, grifo do autor). Assim, a narrativa retorna ao ponto inicial, transgredindo a noção de autoria do romance.

Ainda na esfera do título, o segundo componente indica o veículo e seu principal atributo – trem fantasma –, dimensão fantástica que designa a origem do desaparecimento de comunidades inteiras e seus habitantes, como os do povoado de Santo Onofre que “teriam ocorrido à chegada do estranho trem; curiosos, teriam entrado nele – e nunca mais se soube de nenhum.” (MARTINS, 1985, p. 9), bem como de todas as personagens que tiveram seus caminhos interceptados pelo mesmo trem. Torna-se imediatamente visível o vínculo entre a entrada das personagens no trem e seu desaparecimento, indicando o fluxo da vida e da morte, e a denominação da localidade percorrida pelo trem, assinalado pela composição do nome Ibiamoré, que igualmente indica o intervalo de tempo entre a vida e a morte de seus habitantes.

Quanto aos títulos dos capítulos e subcapítulos da obra, observou-se que o procedimento integra duas práticas:

– duas novas páginas, representativas da primeira e segunda partes dos capítulos, sendo: uma para abrigar os títulos dos capítulos, constituídos pelos

números de ordem dos capítulos e nome das estações percorridas pelo trem e outra página com títulos representativos dos números de ordem e nome das paradas;

– cada um dos três subcapítulos conta com seus títulos colocados acima e na mesma página das narrativas.

A divisão da obra em capítulos, a subdivisão destes em partes e estas em subcapítulos não ocorrem por acaso ou por questões de edição gráfica, mas certamente para ressignificar a imagem de um trem que, na justaposição dos seus vagões engatados entre si e puxados por uma locomotiva, percorre os campos e localidades bucólicos, recolhendo seus habitantes e gerando lendas, a propósito deste novo meio de transporte e de seus passageiros.

O índice do livro resume a convenção exposta acima da seguinte forma:

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| I. CAMPOS CLAROS | 7 |
| O Trem: a lenda | 8 |
| Primeira parada: Campos Claros | 13 |
| Afonso Inácio | 14 |
| Uma noite de Cortoxines | 27 |
| ... | |
| ... | |
| ... | |
| XI. PORTO SAIBRO | 405 |
| O Trem: o porto | 406 |
| Última parada: Porto Saibro | 409 |
| Aquiles Gama: uma nota sobre o Autor | 410 |
| Última Página | 416 |

Todos os subcapítulos da primeira parte e os primeiros subcapítulos da segunda parte contêm, abaixo do título, uma ou mais epígrafes, sendo que as mesmas se constituem no principal índice paratextual em *Ibiamoré*. Por sua relação de interdependência com a narrativa, se impõem como foco deste estudo, já tendo sido mencionadas quanto a sua origem e relações de reciprocidade.

Roberto Schwartz, ao analisar a relação das epígrafes com os contos de Murilo Rubião, fala da dicotomia passado/presente estabelecida pela utilização de um texto dentro de outro texto e também como diretriz do eixo interpretativo:

Toda epígrafe sofre uma perda de funcionalidade ao ser extraída do seu texto original, sofrendo conseqüente refuncionalização ao ser interpolada num novo texto. Há uma dupla função a ser observada: por um lado, a carga semântica do seu passado (o texto da qual provém); por outro, o estabelecimento de um novo diálogo epígrafe/texto, ao ser inserida no novo contexto. Um verdadeiro encontro de feixes semânticos, cruzamento de um passado textual com um presente narrativo, fazendo da epígrafe uma entidade em permanente tensão. Ela sintetiza um jogo de tempos: recupera o passado (seu texto original) e se afirma no presente do novo texto, o qual adquire dimensão de futuridade na medida em que a epígrafe ocupa sempre um momento anterior a ele. Privilegiada por catalisar tempos narrativos em diversos níveis, aponta continuamente para seu próprio passado, ao mesmo tempo que anuncia o texto que lhe segue, fazendo-se presente no ato de sua leitura. A tensão dos tempos projeta-se também no campo formal: isolada no branco da página, ela assume uma autonomia aparente, mas, na verdade, depende tanto do texto que lhe é anterior quanto do que lhe segue. É neste jogo de convergências semânticas e formais que as epígrafes têm existência. (SCHWARTZ, 1981, p. 4)

Em *Ibiamoré*, todas as epígrafes são formadas por versos de poemas de poetas sul-rio-grandenses, a maioria pertencentes à Sociedade Partenon Literário, idealizada por Apolinário Porto Alegre e fundada em 18 de junho de 1868, sendo eles: Alberto Ramos, Simões Lopes Neto, Antonio da Fontoura Xavier, Alceu Wamosy, Damasceno Vieira, Mário D'Artagão, Alarico Ribeiro, Félix da Cunha, Múcio Teixeira, Carlos Ferreira, Amaro Juvenal, Apolinário Porto Alegre, Bernardo Taveira Junior, Lobo da Costa, Manoel de Araújo Porto Alegre, Ernesto Silva, Rita Barem de Melo, Renato da Cunha e Frederico Augusto do Amaral Sarmiento Mena.

O Partenon Literário não se dedicava somente à literatura, pois seus membros eram engajados em frentes e campanhas abolicionistas, a favor do modelo de governo republicano, através de debates e publicação de textos que tratavam desses assuntos. Eram promovidos por essa sociedade saraus, abertos à sociedade, onde se discutiam teses abordando entre outros assuntos a emancipação feminina, o ensino público e os avanços científicos. No entanto, a

maior contribuição do Partenon Literário foi sem dúvida a publicação da Revista Mensal, entre os anos de 1869 e 1879, com partes dedicadas à prosa e à poesia, sendo a grande responsável pela unificação do processo literário gaúcho, onde até então a produção era esparsa e isolada (BAUMGARTEN, 1997). Roberto Bittencourt Martins demonstrou seu apreço pela tradição poética sul-riograndense, fazendo ressurgir nomes de uma época passada, deixados ao esquecimento pelos leitores ou apagados pelas transformações dos processos criativos.

A jornada de *Ibiamoré* é distinguida, também, pela estima e deferência demonstrados aos poetas e seus versos, que não percorrem direções opostas às da narrativa, mas caminham *pari passu* pela ponte intertextual, criada por Roberto Bittencourt Martins e sua estratégia literária que resgata os poetas do passado. Nesse caso, a intertextualidade é a maior fonte de constituição do espaço literário, pois carrega a memória literária enquanto promove a emergência de vários subtextos internos, expondo a literatura à absorção constante de seus próprios materiais.

O contingente maior de intertextualidade que se busca identificar em *Ibiamoré* está alinhado com a transtextualidade na concepção de Genette e também no processo construção/desconstrução da narrativa, através da permuta de fragmentos de textos que gravitam em torno do romance. A intertextualidade não se reduz a um problema de fontes ou influências para o texto acabado, mas sim na correlação da narrativa com as epígrafes, da apropriação dessas para o vislumbre de novos horizontes e palavras compartilhadas. A partir dessa migração, que resulta em novo produto textual, que tem como consequência a transgressão de fronteiras entre a prosa e a poesia, é que ocorre a revitalização do texto e a expansão da significação do mesmo, passando por um processo de homogeneização e circularidade, surgindo daí a multiplicidade de possibilidades de sentidos.

A propósito da imbricação de poesia e narrativa, Mikhail Bakhtin (1993) diz que os demais gêneros, quando introduzidos em um romance, conservam sua

elasticidade e originalidade. Em *Ibiamoré* a correspondência dos discursos narrativo e poético cria novos espaços significativos que dialogam entre si, sem, no entanto, despersonalizar a criação do autor, como será a seguir demonstrado, ao relacionarmos as epígrafes com as narrativas que a elas se seguem, no intuito de desvendar e ordenar a aparente desordem, fazendo com que a linguagem fale por si. Buscamos fazer o inventário dos excertos e do modo como dialogam e são significantes para a narrativa, até mesmo convocando o leitor para uma releitura do texto. A seguir passaremos à análise dos diálogos das epígrafes com o texto dos primeiros subcapítulos, das primeiras e segundas partes de todos capítulos e como, através da recriação da narrativa, o autor de *Ibiamoré* considerou as idéias dos poetas com quem dialoga, sob a forma de adesão, convergência ou desdobramento das idéias.

Capítulo I – CAMPOS CLAROS

O Trem: a lenda

*“Noite, noite do espaço!
Ouço na terra o passo
da morte que caminha.”*

Alberto Ramos, *Poesias*, Editora Ariel

A temática dos versos retirados do poema de Alberto Ramos, vem ao encontro da narrativa do subcapítulo, evocando o período de tempo, o espaço, e a morte. O assunto deste subcapítulo é a primeira versão da lenda do trem fantasma, que também alude ao tempo, ao espaço e à figura da morte, em razão de o trem circular à noite e trazer a morte a todos aqueles que nele entram. O eu lírico vislumbra a morte que se aproxima, ao contrário daqueles que entravam no trem, atraídos pela cobiça ou curiosidade, sem saber que a morte os aguardava.

A figura da morte nos versos chega de forma lenta porque caminha, ao contrário da narrativa, na qual chega de forma estrondosa e emitindo clarões de luz. A leitura que se pode fazer é de que a morte é uma visita inevitável, diferindo apenas na forma de sua abordagem, que pode ser sutil ou abrupta.

Primeira Parada – CAMPOS CLAROS

Primeiro Subcapítulo Afonso Inácio

*“Era moço e vigoroso,
E mui valente guerreiro:
Sabia mandar manobras
Ou no campo ou no terreiro
E nas cruzadas dos perigos
Sempre andava de primeiro.”*

Simões Lopes Neto, *Lunar de Sepé*

*“... o morto é meu amigo,
E, como vês, cheguei para dizer-lhe adeus.”*

Antonio da Fontoura Xavier, *Opalas*

Os excertos dos dois poemas estabelecem uma correlação entre si e com a narrativa, sendo que o primeiro fala de Sepé Tiarajú, guerreiro, jovem e valente e o segundo fala da morte. O narrador de *Ibiamoré* caracteriza a personagem Afonso Inácio como uma figura lendária, que viveu em Campos Claros e perdeu o pai aos treze anos, em luta com os índios das missões, tornando-se patrão. Afonso Inácio alistou-se no acampamento de Gomes Freire, e segundo os cronistas destacava-se nas lutas, sendo valente e frio com os inimigos, como o guerreiro dos versos. Existem versões que dizem que o cadáver de Afonso Inácio ficou insepulto e outras que teria morrido aos noventa anos. Tanto o índio dos versos como a personagem da narrativa eram fortes e valentes, no entanto, a única incongruência que se deve destacar é o fato de que ambos pertenciam a lados opostos, pois foram as tropas à qual pertencia Afonso Inácio que dizimaram os índios das missões. Quanto às qualidades, ambos se igualam, e é este o dado que fica mais evidente no cruzamento de versos e narrativa, sendo o enfrentamento de ambos, um dado secundário pertencente à história.

Capítulo II – SANTA JOANA

O Trem: relato de João José Cohimbra

“A morte?! Eu rio! Eu zombo! Eu desafio a morte!”

*Ela jamais venceu quem tem a alma tão forte,
Nem quem traz como eu trago um coração tão moço!”*

Alceu Wamosy, *Flâmulas*, Luva à morte

A personagem João José Cohimbra, apesar de casado, era apaixonado por Carlinda, uma jovem de treze anos, o que o levou a envolver-se em um escândalo. Cohimbra, que depois do escândalo passou a ser perseguido pelo pai da menina, deixa a cidade e morre em um desastre de trem, quando o vagão em que viajava se desprende da composição, atestando que a morte é inevitável.

O eu lírico dos versos do poema “Luva à morte”, de Alceu Wamosy zomba da morte, assim como Cohimbra. A alma fortalecida, o coração apaixonado e a prosperidade em que vivia não foram suficientes para conterem os acontecimentos que estavam reservados pelo destino.

O poeta utiliza a pontuação para enfatizar suas assertivas, afastando assim qualquer sombra de medo ou dúvida quanto à coragem do eu lírico e seu descrédito em relação à morte.

Segunda Parada – SANTA JOANA

Primeiro Subcapítulo Carlinda Campos

*“Todo um velho jardim doloroso e
adormecido é o meu destino ...”*

Alceu Wamosy, *Coroa de sonho*, Tristeza Obscura

*“... toda a lisa epiderme, branca e fina,
Todo o corpo, a mostrar perfeição rara.”*

Damasceno Vieira, *Albatrozes*

A personagem Carlinda Campos fazia bonecas, mas desgostando-se dessa atividade, passou a divertir-se enchendo vidros com águas de diversas cores, possuindo um arco-íris dentro de casa. No entanto, volta a atividade das bonecas, como se o seu destino estivesse, como o do eu lírico dos versos do poema “Tristeza

obscura”, “adormecido”. Carlinda fica conhecida como muñequera e bruxa. Um menino, Carlos Almagre, passa a ter uma fixação por essa mulher que faz bonecas perfeitas como na caracterização dada pelos versos de Damasceno Vieira, e semelhantes aos habitantes da cidade.

O menino Carlos tinha a certeza de que se algum habitante da cidade morria, era por que Carlinda havia se livrado do boneco que o representava.

Capítulo III – SOLIDÕES

O Trem: relato de Frei Esteban Cortez

*“Mas não morrera o Instinto,
Est’outro Satanás
Mil vezes mais nojento,
Atroz e mais voraz.”*

Mário d’Artagão, *As Infernais*, 1888

Os versos do poema “As infernais” fala de um eu lírico que se dirige ao Satanás, dizendo que seu instinto não morreu e que se sente fortalecido, indo ao encontro do episódio narrado no subcapítulo, que conta a história do padre espanhol Frei Esteban Cortez, mais um dos relatores da lenda. O padre utilizava a lenda em seus sermões, dizendo que os trinta que embarcaram no trem eram pecadores e foram seduzidos pela curiosidade, luxúria e cobiça. O padre, em seus escritos, assim se referida a Santo Onofre: “...Santo Onofre, a Sodoma e Gomorra desta terra sacrílega ...” (p. 84)

O autor, ao escolher esses versos dá a entender que o trem seria o próprio Satanás, que se fortalecia à medida que recolhia e dizimava mais um passageiro.

Terceira Parada – SOLIDÕES

Primeiro Subcapítulo Teireté

“... Ventos levam às solidões vazias ...”

Alarico Ribeiro, *Céu abandonado*

*“Isso me satisfaz; terei no orvalho
O pranto, e no fulgor puro dos astros
O olhar de Deus, que nunca mente aos mortos.”*

Félix da Cunha, *Última súplica*

Os títulos dos poemas escolhidos pelo autor do romance: “Céu abandonado” e “Última súplica”, possuem a mesma atmosfera do relatado na narrativa intitulada Teireté. A personagem, o último chefe índio da redução de Santa Joana, que depois de perseguido conseguiu descer por um despenhadeiro e fugir. Mas, paira no ar uma dúvida: o índio morreu mesmo?

Também os versos revelam informações sobre o destino da personagem, que nunca mais foi visto por ninguém, daí a dúvida quanto a ter sobrevivido ou não, fato que gerou várias lendas a respeito do índio desaparecido no local que veio a se denominar Solidões de Teireté e de seu cadáver insepulto. Mais tarde, no despenhadeiro, foi avistada pelos portugueses, perseguidores do índio, uma cruz tosca de madeira. O índio, na solidão no despenhadeiro, passou a conviver somente com os entes da natureza.

Nos versos do segundo poema, o orvalho e os astros simbolizam a ligação com Deus. O eu lírico produz imagens místicas e relacionadas com a natureza, tal como o índio, na qualidade de um ser puro.

Capítulo IV - GASTONVILLE

O Trem: versão de Camilo Vaz e viagem de Frei Esteban

*“Do caos, céu que já foste o invulnerável
Castelo Azul dos deuses, no passado.”*

Alarico Ribeiro, Céu abandonado, Oásis

*“E, dentro do pavor das solidões noturnas,
sonhos mortos há muito andam vagando agora,
como a sair do pó de funerárias urnas.”*

Alceu Wamosy, *Coroa de sonho*, Sugestões do aroma

A personagem Camilo Vaz, outro relator da lenda, narra que trinta funcionários da estrada de ferro encontraram um baú, forte, resistente e “invulnerável”, proveniente do “passado”, onde estariam guardadas as riquezas dos jesuítas. Depois de muito esforço, os funcionários da estrada de ferro conseguiram abrir o baú. Em seguida, mergulharam todos em uma densa cerração, como no verso que diz: “dentro do pavor das solidões noturnas”, quando ouviu-se um horrível grito, desaparecendo todos os trinta empregados. O título desse subcapítulo refere-se às personagens Camilo Vaz e Frei Esteban Cortez, este como leitor desta versão de Camilo e por ela instigado a empreender uma viagem de busca ao tesouro dos padres.

Frei Esteban Cortez foi um dos que procuraram avidamente o tesouro dos jesuítas, motivo pelo qual se voltou para o caminho do autoflagelo, arrependendo-se por sua cobiça na procura pelo tesouro.

Os versos dos poemas se posicionam de maneiras opostas: os símbolos dos primeiros apontam para a passagem do caos a um castelo azul, imagens que podem significar o momento da criação e a posterior afirmação do mundo como se apresenta no presente, enquanto os símbolos do segundo poema expressam os sonhos que vagueiam por um espaço destinado aos mortos.

Quarta Parada - GASTONVILLE

Primeiro Subcapítulo Amanda Müller-Schmidt

*“Sendo todas as coisas, sem que possa
Saber o que é seu, e o que são elas ...”*

Múcio Teixeira, *Alma nua*

*“Talvez tudo se envolva em abandono ...
Talvez o leito onde dormi ditoso
Murmure a convulsão de aflito sono
E o beijo de maldito gozo!”*

Calos Ferreira, *Rosas loucas, Minha alcova*

*“Há camélias de luz florindo entre a água verde-escura.
E, como um triste cisne preto,
pela bruma,
passa a visão sonâmbula de Hamleto
despetalando, uma por uma,
todas as rosas de um jardim de sonho e de loucura.”*

Alceu Wamosy, *Coroa de sonho*, Ophelia

Os versos dos três poemas aludem a um eu lírico que não sabe exatamente onde se encontra, em estado de devaneio e loucura, entre a realidade e o sonho, tal qual a personagem Amanda Müller-Schmidt, que, “Sendo todas as coisas”, teve uma vida marcada pela alternância entre abandonar e ser abandonada.

Os versos do segundo poema falam de “triste cisne preto”, figura que poderia ser atribuída à personagem Amanda, que se cansou da vida, sumiu da cidade e transformou-se em lenda. A lenda sobre Amanda fala de uma mulher que passeia à noite nas terças-feiras de carnaval.

O autor, além de prestar uma homenagem à personagem, quando utiliza versos de três poemas para epigrafarem o subcapítulo, também fornece uma pista valiosa para o leitor, uma vez que o narrador diz que o primeiro marido de Amanda escreve poemas, mas lança dúvida quanto à autoria destes, indicando a possibilidades de que os poemas poderiam ter sido escritos pela própria Amanda. Talvez por esse motivo a opção por um número maior de versos para epigrafarem esse subcapítulo.

Capítulo V – ALECRIM

O Trem: morte de Salustiano Meirelles

*“Do meio-dia pra tarde
Se foi o tempo arruinando
Soprava de quando em quando
Um vento quente do norte.”*

Amaro Juvenal, *Antonio Chimango*, Terceira Ronda

Estava combinado um churrasco e o convidado Salustiano Meirelles era aguardado “Do meio-dia para a tarde”, no entanto, “Se foi o tempo arruinando” e o mesmo não apareceu. Somente a égua de Salustiano veio ao encontro do grupo, levando-o até uma ribanceira, onde o encontraram morto. A progressão dos versos do poema se transforma em uma réplica em escala menor da narrativa, que trata da morte de Salustiano.

O tempo é conexo nos versos e na história narrada, pois as personagens, tanto aquela da qual o eu lírico fala como a da narrativa, morreram no mesmo horário, após o meio-dia quando este foi se arruinando, indicando dramaticidade e violência, enfim, o mesmo destino para as personagens.

Quinta Parada – ALECRIM

Primeiro Subcapítulo

Angélika Luscke

*“Vens de longínquas terras, misteriosa
Peregrina gentil, judia errante.,*

...

*Trazes no olhar, ó nômade adorada,
Vagabunda formosa, idolatrada,
A luz do sol de todos os países.”*

Alceu Wamosy , *Na terra virgem*, Nômade

Nada se conhece da musa do eu lírico, como também do passado da personagem Angélika, talvez vinda de “longínquas terras, misteriosa”, talvez “peregrina gentil”, ou ainda “judia errante”. Angélika foi descrita pelo narrador como “loura, robusta, mas com delicadas feições de boneca” (p. 178). A atmosfera da musa reverbera na personagem angelical e delicada, mas que era mantida como “vagabunda formosa, idolatrada” por um barão, dono da chácara onde vivia.

Angélika cansou-se do barão e tentou fugir, mas o mesmo não permitiu, mandando alguns homens para encontrá-la e matá-la. No entanto, um desses homens, encarregado do serviço, manteve Angélika escondida e a salvo.

Deixando para trás a vida de nômade descrita nos versos do poema, Angélica casou-se com seu salvador, e tiveram doze filhos.

Capítulo VI – PONTA TRISTE

O Trem: o velho tropeiro de Leonardo Salles

*“Nessas estradas peladas,
Às vezes, o dia inteiro,
Em marcha, o pobre tropeiro,
Não sabe o que há de fazer.”*

Amaro Juvenal, *Antonio Chimango*, Quinta Ronda

Leonardo Salles ouviu de um tropeiro uma versão da lenda da carreta do padre, talvez a origem da lenda do trem fantasma. Os versos do poema estão projetados na narrativa sobre um tropeiro, explicando que essa atividade constitui-se em andanças pelas estradas, dias e dias, sem saber onde e quando chegará a algum lugar.

O tropeiro dos versos não sabe o que o aguarda ao final das suas andanças, tal qual o tropeiro da narrativa que, um belo dia, enquanto descansava, sonhou com um trem parado a sua frente. O trem era tão real, que não poderia ser um sonho, então, sem medo, atendeu ao chamado de uma moça e entrou nele. Dentro do trem havia um padre que estava nas mãos de dois peões, sendo ameaçado para que dissesse a verdade, inclusive pedindo a ajuda do tropeiro para que esse pronunciasse a palavra aguardada por todos, a palavra que salvaria a vida do padre. Mas o tropeiro, que desconhecia a palavra, misteriosamente a profere, sendo que nesse instante ouve-se um estrondo e um clarão, que apaga as imagens do trem e das pessoas. Ao tropeiro só resta a dúvida, se o acontecimento foi um sonho ou não.

Sexta Parada – PONTA TRISTE

Primeiro Subcapítulo Giacomo Gattini

*“É tempo de dormir – cansou-se da orgia,
Sinto a fronte em delírio, os membros lassos
E as pálpebras pesadas – vem, mulher,
Um beijo mais ... e estende-me teus braços ...
Quero deitar-me neles esta noite.*

...
*Deixai-me só com meu delírio
Endeusar o prazer no brado extremo.”*

Félix da Cunha, *Poesias*

Os versos de Félix da Cunha falam de um eu lírico que vai enlouquecendo gradativamente, passando a viver em permanente delírio, o que permite relacioná-lo com o destino da personagem Giacomo Gattini. Vindo de Milão, a convite da prima Camila, Giácomo passa a fazer parte da orquestra do Teatro São Pedro. Com a convivência, Giácomo apaixona-se por Camila, que não lhe retribui o amor, deixando-o sozinho e indo embora com o marido para a Itália.

Como o eu lírico, a personagem Giacomo fica só com seu delírio e, para esquecer Camila, marca casamento com Eulália. Nunca chegaram a se casar, porque Giacomo começou a ter delírios e sonhos com uma mulher que, aparentemente morta, o visitava durante a noite. Ao final, Giacomo morre louco e sozinho, não recebendo a carta que fora enviada por Angelo, marido da prima Camila, uma carta informando que a mesma havia morrido durante o parto do filho, ainda que a existência dessa carta não possa ser comprovada, permanecendo apenas como mais uma das versões sobrenaturais.

Capítulo VII – LAGOA ESCURA

O Trem: a Carreta do Padre

*“Eu não quero dormir no cárcere da morte
Sem que me abras, oh Deus, o cárcere da vida.”*

Alarico Ribeiro

*“Com passo destemido, o espectro vaga,
Onde as paixões refervem nos abismos.”*

Apolinário Porto Alegre, *O Celibato*

Os primeiros versos falam de um eu lírico que não quer morrer sem ter a certeza de que haverá uma outra vida após a morte, enquanto os versos seguintes falam de um espectro que vaga nos abismos, ou seja, de um ser que já passou pela morte e encontra-se do outro lado. O eu lírico almeja chegar até Deus, mas para isso não poderá ser um pecador e, como sugere o título do segundo poema, manter o celibato até o final da vida.

O título do poema “O celibato” indica que a narrativa, talvez, tenha uma personagem que esteja sujeita ao celibato, um padre. O tropeiro da narrativa anterior, conta mais uma das suas histórias a Leonardo Salles, narrando o encontro com um padre, e como ambos estavam cansados, decidiram pedir abrigo em uma casa. Mas, sabendo que o padre jamais aceitaria repousar em uma casa onde somente havia mulheres, o tropeiro falou-lhe que era uma viúva e suas filhas. Apesar dos estranhos sons ouvidos à noite, o padre não desconfiou da verdadeira atividade das mulheres, porque o tropeiro lhe disse que tinham sido visitadas por primos. O padre então admirou-se de que as moças e os primos, que tinham uma vida tão sacrificada, fossem tão felizes.

O eu lírico do poema “O celibato” refere-se a um abismo onde as paixões refervem, motivo pelo qual buscou imagens que expressam a visão que tem deste sentimento como sendo degradado e relegado a um local de difícil acesso. Tanto o poeta quanto o autor de *Ibiamoré*, apontam a sublimação da paixão em favor da prática do celibato.

Sétima Parada – LAGOA ESCURA

Primeiro Subcapítulo Otto Schonak

*“Mas tudo é calma. Apenas um sendeiro
Do lago lentamente se aproxima
Talvez para beber de suas águas.”*

Bernardo Taveira Júnior, *Provincianas*

*“... enquanto que no fundo do arvoredos
escuta-se o tinir da harpa perdida.”*

Lobo da Costa, *O Solitário dos Tapas*

Mais uma das tantas lendas que fazem parte de *Ibiamoré*, a lenda do homem que, ao morrer, transformou-se em um lago, devido à tristeza causada pela morte da mãe.

Os versos escolhidos para epigrafar a lenda são extremamente melancólicos, fazendo referência à “calma” e ao som de uma “harpa perdida”, refletindo o comportamento plácido de Otto Schonack, a personagem-lago da narrativa que, durante a primavera, se prepara para receber oferendas e pedidos de sucesso no amor.

Capítulo VIII – LAS MERCEDES

O Trem: Álvaro Echenique e Violeta Maldonado

*“Tenho culpas, bem sei ... Oh! Prende o louco
Nas cadeias gentis dos teus cabelos! ...”*

Carlos Ferreira, *Súplica*, Rosas loucas

*“Que vale um louco obscuro?
A palma que procuro
Cresce na eternidade.”*

Alberto Ramos, *Poesias*

A novela escrita pela personagem Álvaro Echenique fala de Violeta Maldonado e de seu triste destino, bem como do próprio Álvaro, que, depois de enlouquecer, morreu em um hospício.

O narrador fala da vida de Álvaro e, ao mesmo tempo, fala do tema da novela por ele escrita, mais uma vez confundindo o leitor nas malhas do romance. A loucura perpassa os versos, penetra na narrativa e reverbera na ficção da personagem Álvaro Echenique, fundindo-se criador e criatura em um mesmo sentimento. A imagem da loucura é muito explorada por poetas e autores sendo visível o compartilhamento desta característica em muitos sujeitos líricos e personagens.

Oitava Parada – LAS MERCEDES

Primeiro Subcapítulo Madame Delorme

*“A pêra de Numídia; alvos morangos;
E esse pomo que Banks previdente
Da América levou à velha Europa
E três vezes salvou da fome a França.”*

Manoel de Araújo Porto Alegre, *Brasilianas*

*“Escuta, Eulina, vem cismar comigo,
A tarde é linda nos vergéis do Sul.
Não vês? ... suspira o gaturano alegre,
No prado brinca a borboleta azul.”*

Ernesto Silva, *Lampejos efêmeros*

O autor optou pelo primeiro poema por este mencionar a França, país de origem da personagem Madame Delorme. Também são mencionados a Numídia, antigo país africano, a América e a Europa, numa referência também aos lugares pelos quais Delorme havia excursionado com a companhia de dança francesa.

Delorme manteve um caso amoroso com Carlos Domingos Abreu, o que foi narrado com base na correspondência mantida entre os dois. Quando Carlos enviuvou, Delorme voltou ao Brasil, mas Carlos então se interessou por Françoise, a filha de Delorme, numa tentativa de reviver a jovialidade de Delorme. A relação dos amantes, explicitada na narrativa como sendo “mais de palavras escritas do que da realidade dos encontros” (p. 296), é similar à inocência do eu lírico e de Eulina, amada ou amiga, amor platônico ou real.

Capítulo IX – PASSO DA PEDRA

O Trem: repercussões da lenda

*“... uma janela assim:
Oásis de branda claridade
dentro da noite, a transbordar felicidade
para o mistério de um jardim ...
E o fantasma de minha mocidade,
só, debruçado junto a mim ...”*

Alceu Wamosy, *Coroa de sonho*, Pela noite alta

A saudade da juventude revelada pelo eu lírico é retomada pelo narrador, que também se volta para o passado, para o que foi escrito sobre o trem fantasma de *Ibiamoré*, recitando poemas e crônicas, comparando a lenda do trem fantasma com “um mamute ou dinossauro extinto, conservado intato no gelo” (p. 319).

O fantasma da mocidade do eu lírico está debruçado junto a ele como o fantasma do trem permanece assombrando, mostrando assim coincidência no horizonte temático, ressaltando o aspecto de permanência no tempo, ainda que sob o aspecto sobrenatural ou fictício. Ainda que localmente, a lenda persiste.

Nona Parada – PASSO DA PEDRA

Primeiro Subcapítulo Negra Bauer

*“Nas orgias sem fim do socialismo
Não tiszarei de negro a frente minha ...”*

Carlos Ferreira, *Rosas loucas*

*“Vem! Que t’importa que maldiga o mundo
O amor profundo que nos liga? Vem!
Vem, que no vale das cheirosas flores,
Nossos amores viçarão também.”*

Rita Barem de Melo, *Vem!*

“No prado brinca a borboleta azul.”

Ernesto Silva, *Lampejos efêmeros*

A personagem desse subcapítulo, Negra Bauer, mostra-se uma criação especial para o autor do romance, porque, como Amanda Müller-Schmidt, mereceu versos de três poemas.

A heroína fica conhecida como Negra Bauer quando o patriarca de uma família alemã fica viúvo e passa a viver com Maria, empregada da família. Os versos do poema falam de um eu lírico que não se importa com a opinião dos demais, mas somente com o amor que sente, assim como Bauer e a negra que, mesmo passando pela não aceitação dos demais, seguem em frente. Negra Bauer

trabalha juntamente com o marido e os filhos no negócio da família, eram fabricantes de sapatos. Quanto Negra Bauer fica viúva, permanece a frente do negócio, juntamente com os filhos. Apesar da resistência ao trabalho de Negra Bauer, os clientes começam a voltar, todos em busca da qualidade dos sapatos, constatando-se que o “toque Bauer” era dela.

As personagens Amanda e Negra Bauer, além de terem suas histórias narradas em subcapítulos epigrafados por versos de três poemas, possuem algo mais em comum: paira sobre ambas a suspeita de que eram elas as responsáveis pelo talento atribuído aos maridos, ou seja, o marido de Amanda escrevia poemas, que foram atribuídos a ela, Bauer era sapateiro, no entanto, após a sua morte, Negra Bauer mantém a mesma qualidade na confecção dos mesmos, provando que a habilidade poderia ser sua.

Amanda e Negra Bauer eram casadas com homens de origem germânica, representando os imigrantes que trabalharam duro na construção e fortalecimento do estado do Rio Grande do Sul, resultando em uma mescla dos povos que vieram de longe, trazendo unicamente suas habilidades e força de trabalho.

Capítulo X – CINCO RIOS

O Trem: memórias de um construtor de estradas de ferro

*“O Cresco dorme e sonha e naquele sonho
Passar e repassar o seu porvir risonho ...
À proporção que vão as vítimas passando
Num mar de lodo e sangue e maldições vermelhas.”*

Renato da Cunha, *El-Rei Milhão*

Neste subcapítulo são narradas as memórias e reminiscências do construtor de estradas de ferro John MacDowell, um livro que o narrador conta que encontrou por acaso e que talvez fosse pouco divulgado e lido, por que está cheio de termos técnicos, interessante apenas para quem seria ligado à profissão de construtor ferroviário.

Os versos do poema “O rei do ouro”, de Renato Cunha, inseridos nesse capítulo, aludem a um sonho, com vítimas e maldições, recontextualizando a situação para estabelecê-lo no novo horizonte da narrativa, numa alegoria que também alude ao destino humano.

O narrador diz que o livro de John é uma metáfora de sua vida, do início ao fim, pois contemplou a própria existência “da locomotiva até o último vagão, da infância até a velhice, em movimento perpétuo até a parada final, varando espaços tempo afora.” (p. 344)

Décima Parada – CINCO RIOS

Primeiro Subcapítulo José Bento Damiani

*“Não há nada preciso:
Um acorde, um soluço, uma tinta, um sorriso.”*

Alceu Wamosy, *Coroa de sonho*, Revelação

*“Nas mudas solidões da alma da gente,
Pela noite sem termo, andam vagando
Dolorosos espectros, tristemente,
Em soluçante e doloroso bando ...*

...
*São as acerbias mágicas, os gemidos
Profundos, revoltados, doloridos,
E as blasfêmias, e as pragas, e os soluções, ...”*

Alceu Wamosy, *Na terra virgem*, Duendes

A personagem José Bento Damiani viveu apenas vinte e três anos, não obteve o sucesso merecido em vida, sobrevivendo apenas nas lembranças do narrador, que informa ao leitor que muitos caminhos podem ser escolhidos para determinar a morte de Damiani: tristeza, melancolia, assassinato, inveja, enfim, não importa o motivo, mas sim, a vida breve e atormentada que teve.

O poeta Alceu Wamosy, nos versos do poema “Duendes”, trabalha com conceitos como a solidão, gemidos, revolta e blasfêmia, todos ingredientes que fizeram parte da vida da personagem José Bento Damiani. A personagem e o eu

lírico tiveram sensações de melancolia e tristeza, significando afirmar que um é o modelo do outro.

Capítulo XI – PORTO SAIBRO

O Trem: o porto

*“Atingirás esplêndido futuro
Ó nau, que levas toda a Humanidade!
Tens por impulso a lei da Evolução,
Por legenda a Igualdade,
Por bússola a Razão,
Por farol a Ciência, e por destino,
O Porto da Verdade!”*

Damasceno Vieira, A grande nau, *Esboços literários*, 1883

*“Ó minha pátria querida!
Se não vou atualmente
Por ti meu sangue ofertar,
Unido com meus patrícios
A tua causa ajudar,
É para ser-te algum dia,
Do que hoje mais proveitoso:
Só estes nobres desejos
Domam meu gênio feroso.”*

Frederico Augusto do Amaral Sarmiento Mena, *Ausente da pátria*

Os versos do poema “A grande nau”, de Damasceno Vieira, prenunciam a condução da humanidade para um grande futuro, proporcionado pela evolução e ciência, enquanto o narrador propõe uma versão para o surgimento da lenda do trem fantasma que aponta para o sentido contrário:

Parece representar o resultado do encontro entre a tecnologia industrial do século passado e uma população atrasada e ainda incapaz de assimilar racionalmente os progressos de seu tempo: a consequência inevitável do choque causado pela invasão da máquina sobre a civilização pastoril de Ibiamoré, do futuro sobre um passado simultâneo a ele. (p. 8)

O grande choque promovido pela modernidade, nas populações dos campos do Rio Grande, tornou claro a grande disparidade entre a evolução científica e o medo causado pelo progresso e pela máquina “espalhafatosa barulhenta,

incompreensível invasora de seus campos” (p. 9). Do ponto de vista da evolução, os versos e a narrativa, ao mesmo tempo que correm em sentido contrário, também indicam a dualidade existente na modernidade, entre o bem e o mal que esta pode causar.

Tanto o eu lírico quanto o narrador almejam chegar ao destino final: “o porto da verdade”, movidos por um “gênio fogoso”, porto este que representa o entendimento sobre o desconhecido e sua aceitação a medida que se entende que o progresso é inevitável. Na verdade a grande busca do narrador recai também sobre a busca da verdade quanto à evolução da lenda da carreta do padre até o trem fantasma.

O número de versões para essa lenda beneficiou alguns, prejudicou outros e enlouqueceu muitos. “A lenda cria seus próprios pés” (p. 408), informa o narrador, seus detalhes vão aumentando a cada recriação, são “os mistérios da imaginação, conduzidos e convenientemente explorados pela cobiça – impulso, legenda, bússola e farol.” (p. 408). O eu lírico dos versos do segundo poema também está imbuído de defesa incondicional de sua pátria, sensação experimentada também pelo narrador, que sugere que as riquezas da pátria foram levadas com o consentimento e “cumplicidade de algum poderoso do governo – ou do próprio governo da província.” (p. 408).

De um lado temos a intertextualidade interna proveniente de um discurso que se define por sua relação com discursos aos quais adere, apóia e desdobra. De outro, a intertextualidade externa, com discursos que se definem por sua relação com outros discursos, como o ideológico, o histórico e o mítico. Não podemos assim, dissociar a intertextualidade do âmbito do discurso, pois em *Ibiamoré* se observa o intertexto como o resultado da combinação das epígrafes com as demais categorias de relações transtextuais que, mescladas, produzem um terceiro elemento que transita à vontade pelo território das duas formas de discurso. Esses fatores demonstram que não existe um campo do discurso isolado, pois o universo do discurso se origina de um intenso intercâmbio entre narrativa e poesia, possibilitando assim múltiplas leituras e reflexões. A partir das relações

criadas pela interação dos dois discursos surge outro que representa uma aliança, não pela eliminação de ambos, mas sim pela absorção e articulação desses discursos em nova narrativa.

A criação da intertextualidade faz com que o papel do leitor aumente de importância na medida em que é convocado a atestar a existência de um segundo texto, mas esse leitor precisa estar aparelhado para o reconhecimento das relações internas e externas do texto, caso contrário perceberá apenas aquelas mais superficiais e que estejam em consonância com seu conhecimento de mundo limitado. *Ibiamoré*, construído aos pedaços, nem sempre forma um mosaico compreensível para o leitor, que pode reconhecê-lo como uma estrutura narrativa acintosamente composta por outras obras. Maria Eunice Moreira assim fala sobre a possível angústia do leitor:

Tumultuado pela multiplicidade de paradas e citações, as personagens e o próprio leitor se entrecruzam em busca de um sinal capaz de unir todos os ramais e oferecer-lhes a segurança na chegada de uma estação final. (1991, p. 51)

Como ler uma narrativa apresentada dessa forma? O que o leitor deve ler primeiro? Os poemas ou a narrativa? Ele se coloca diante de duas linguagens diferentes: verso e prosa, uma poética e outra referencial. O leitor atento é levado a perceber que a interação dessas duas linguagens é que vai lhe possibilitar a apreensão da narrativa como mescla intencional de prosa e verso. O paratexto é alçado a um nível textual que vai além das convenções editoriais ao textualizar-se, requerendo um olhar totalizante.

Também é de igual importância o papel do autor que, ao buscar paradigmas no texto poético e reafirmá-lo ou transformá-lo, coloca ambos os gêneros na mesma dimensão, já que alguns dos elementos estruturais da narrativa, tais como o narrador, a ação, a personagem, o tempo e o espaço estão representados, embora de um modo reduzido, também na poesia.

A análise do texto literário de *Ibiamoré* revela uma segunda operação pela qual se constata a intertextualidade – a integração ao texto de documentos, mas

sem absorvê-los, na medida em que o narrador fornece informações quanto à bibliografia utilizada para reconstruir:

– a biografia da personagem Afonso Inácio, escrita por Cortoxines, personagem da narrativa, e também pelas obras de Hilário Rufino, Afonso Álvares, Diogo Martinez, Eloy de Bettancourt e Sebastião Silva Gomes, autores referidos na narrativa;

– os vários jornais onde apareceram relatos sobre a lenda;

– o relato do mito da carreta do padre escrito pela personagem Leonardo Salles, pesquisador e folclorista;

– a novela *La chica del trén*, publicada pelo personagem Álvaro Echenique, além de poesias.

Tais textos, mesmo que de autoria declarada pelo narrador, são igualmente criações do autor de *Ibiamoré*, deixando-nos à vontade para falar em ficção dentro da ficção.

Através da análise da relação intertextual das epígrafes com o enredo de *Ibiamoré*, buscou-se mostrar o estreito vínculo dessa relação dialógica e o modo como, a um leitor atento, essas epígrafes podem antecipar não somente os temas dos capítulos, mas também de que forma a prosa e a poesia podem conviver harmoniosamente, ou até mesmo flertar em uma mesma obra literária, além de também orientar o percurso do olhar do leitor. Em cada subcapítulo ouvem-se vozes vindas de outros lugares, seus ecos indiretos chegam ao leitor, dispersos por toda a narrativa. Ainda que pertencentes a outros autores, as epígrafes não privam o texto de sua singularidade, fazendo com que a narrativa opere pela originalidade e pela transformação do modelo.

A vocação primitiva do paratexto sempre tende a subordiná-lo ao texto mas, no terreno das possibilidades textuais, é possível que o paratexto extrapole o texto e conquiste um lugar de destaque, almejando ser ele próprio o texto. O paratexto pode muito bem propor ao autor uma sociedade autoral, ou mesmo

transgressões e artifícios ficcionais. No caso de *Ibiamoré*, o paratexto se torna a voz por trás do texto ou a escada que leva ao texto principal, já que foi concebido pelo autor para fazer parte da narrativa, como composição literária.

Partindo da afirmativa de Machado de Assis (2001, p. 47), de que a epígrafe “não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as idéias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro”, se reconhece a vocação de *Ibiamoré* para a recepção e co-presença dos versos dos poemas, não sendo necessária uma linha de contenção entre esses gêneros, aflorando assim a íntima relação existente entre prosa e poesia.

Em *Ibiamoré*, as epígrafes, que antecedem cada bloco de texto, não permanecem dissociadas, mas são absorvidas pela narrativa, dando a idéia de genealogia. Assim as epígrafes antecedem como batedores, introduzindo o tema a seguir tratado, projetando diálogos e se revelando como recurso formal eficaz quando aponta para a confluência dos discursos narrativos e poéticos. As epígrafes determinam e guiam os rumos da narrativa, intervindo como um outro narrador.

Não por acaso, outra estratégia concebida pelo autor de *Ibiamoré*, foi a inserção na narrativa de falsas referências literárias, a fim de instituírem e solidificarem a intertextualidade. O narrador indica os escritos das várias personagens, algumas abaixo exemplificadas:

1 Escritores, cronistas e relatores da lenda:

- João José Cohimbra, cronista do Jornal O Mercantil
- Frei Esteban Cortez, cronista do semanário católico A Cruz
- Frei José Maria Sampaio, botânico e historiador
- Camilo Vaz, cronista, jornalista do jornal A Federação
- David Canabarro da Silva, romancista
- Leonardo Salles Rossi, folclorista
- Álvaro Echenique, escritos
- Alberto Villeroy, poeta

- Severo Moreira, cronista
- Alcides Ricardi, poeta
- Athos Lange, historiador
- John MacDowell, escreveu suas reminiscências, construtor de estradas de ferro
- Aquiles Gama, reminiscências que deram origem a *Ibiamoré*

2 Bibliografia para a reconstrução da biografia de Afonso Inácio:

- Tradições Jesuíticas, de Cortoxines
- Histórias da Velha Província, de Hilário Rufino
- Cartas de Um Combatente do Império, de Afonso Álvares
- Recordações de Um Soldado D'El-Rei em Terras de América, de Diogo Martinez
- Conquistadores de São Pedro, de Eloy de Bethancourt
- Memórias das Lutas Contra os Selvagens, de Sebastião Silva Gomes

3 Livros e novelas escritas por personagens:

- Álvaro Echenique, livro *La Chica Del Trén*, com a trama inspirada na lenda do trem
- Carlos Almagre, novela com Carlinda Campos como uma das personagens.

O caráter expressivo do intertexto e das possibilidades criadas por este, deixa transparecer o projeto dotado de múltiplas chaves para sua leitura e interpretação, possibilitando uma visão multifacetada quanto à verossimilhança. O leitor novamente se interroga a respeito do ato de leitura, podendo pressupor que as referências literárias, que na verdade são falsas, façam parte do mundo real e não do ficcional. Quanto mais a narrativa se ocupa de si mesma e de seus processos narrativos, mas supre o leitor de referências e mais o confunde nesse emaranhado. Salvatore D'Onofrio (1978), assim se pronuncia a respeito da verossimilhança:

A obra de arte, por não ser relacionada diretamente com um referente do mundo exterior, não é verdadeira, mas possui a equivalência da verdade, a verossimilhança, o que é a característica indicadora do “poder ser”, do “poder acontecer”. Distinguimos uma *verossimilhança interna* à própria obra, conferida pela conformidade com seus postulados hipotéticos e pela coerência de seus elementos estruturais: a motivação e a

causalidade das seqüências narrativas, a equivalência dos atributos e das ações das personagens, a isotopia, a homorritmia, paralelismo, etc.; e uma *verossimilhança externa*, que confere ao imaginário a caução formal do real, pelo respeito às regras do bom senso e da opinião comum. (p. 25)

O romance contemporâneo pauta-se pela negação de processos clássicos de representação, deixando claro ao leitor que a possibilidade da mimese é impossível. A narrativa moderna se coloca contra os pontos de referência concretos, utiliza justaposições ambíguas, prefere distorções subjetivas e ressalta a dissolução do mundo conhecido do leitor.

No mesmo sentido, também Iser (2002) acredita que a negação da verdade em troca da verossimilhança é a grande chave do jogo literário:

[...] o jogo do texto usa a negatividade de um modo que sintetiza a inter-relação entre ausência e presença. E aqui está a unicidade do jogo – ele produz e, ao mesmo tempo, possibilita que o processo de produção seja observado. O leitor e, então, apanhado em uma duplicidade inexorável: está envolto em uma ilusão e, simultaneamente, está consciente de que é uma ilusão. É por essa oscilação incessante entre a ilusão fechada e a ilusão seccionada que a transformação efetivada pelo jogo do texto se faz a si mesmo sentir pelo leitor. [...] A encenação, portanto, é basicamente um meio de transpor fronteiras e isso é igualmente verdadeiro para o jogo do texto, que encena uma transformação e, ao mesmo tempo, revela como se faz a encenação. (p. 116-117)

3.2 Metatextualidade

De acordo com o significado do prefixo *meta* (do grego *meta*): “transcendência” e “reflexão crítica”, a metatextualidade indica o componente crítico presente na construção de *Ibiamoré*, pautando-se seu autor pelo recurso a expedientes oriundos da própria narrativa para sua construção metaficcional.

Em *Ibiamoré*, a reflexão crítica do autor sobre a literatura, com o remeter-se dessa para si mesma, incidiu diretamente sobre sua criação. A narrativa olha para dentro de si mesma e discorre sobre seu próprio processo criativo, ou

processo metatextual de construção do texto, como denominado por Genette (1982). A literatura fornece seu próprio material, que está sempre pronto para ser transformado e ressignificado, tornando peculiar uma obra como *Ibiamoré*, que possibilita um arranjo com infinitas combinações.

Ligia Militz da Costa também destaca o caráter metatextual de *Ibiamoré*, referindo-se à construção labiríntica da escrita, cujas referências textuais se sobrepõem umas às outras numa rede de falsas fontes que se confundem e ao mesmo tempo embaralham a leitura:

Produção escrita sobre falsas produções, o romance dá lugar a textos que “outros” escreveram, os quais dizem, por sua vez, o que “outros” contaram, constituindo-se o livro numa ficção sobre “ficções” e “biografias”, principalmente de personagens-cronistas. O elo entre todos esses “depoimentos” independentes, “recolhidos” e “comentados” encontra-se tanto na força do mito e da história repetidos, no ato mesmo de fazer da linguagem escrita o objeto de reflexão. Escrevendo que um narrador após o outro recolheu e comparou textos dos outros, o autor está investindo no campo do discurso, desnudando a potência elástica e plural da operação de “ver e “sentir” através da palavra escrita. A atenção ao ato da escritura, ou seja, ao ato de enunciar uma linguagem possível, solda, assim, todos os trinta e três capítulos da obra. (1995, p. 98)

Exemplo disso ocorre no segundo subcapítulo do último capítulo de *Ibiamoré*, intitulado *Aquiles Gama: uma nota sobre o Autor*, em que o narrador dá ao leitor uma resumida biografia do personagem Aquiles Gama, autor a quem atribui o livro *Ibiamoré – o Trem Fantasma*. Segundo o narrador, esse seria o resultado de vários manuscritos inéditos, que Aquiles chamava “Reconstruções”. O narrador nos informa que tomou posse da biblioteca de Aquiles e organizou seus escritos de maneira a dar materialidade à narrativa, por ele intitulada *Ibiamoré – o Trem Fantasma*.

Há também a referência a um exemplar do livro *História da literatura sul-rio-grandense*, de Guilhermino Cesar, e dentro desse livro uma folha de papel com uma citação de Wamosy, o que fez com que o narrador deduzisse que iria ser utilizada por Aquiles em algum escrito. Da mesma forma, o autor, agindo como

um colecionador, utilizou algumas epígrafes do poeta Alceu Wamosy e de outros, focalizados pela história da literatura escrita por Guilhermino Cesar.

O narrador também informa que uma última página foi encontrada entre os escritos de Aquiles, que também é transcrita no segundo subcapítulo, da segunda parte do último capítulo, sugestivamente intitulado *Última Página*. Nessa última página, Aquiles fala de um trem e vislumbra todos os acontecimentos já referidos nos capítulos da narrativa de *Ibiamoré*. A estratégia, assim, se mostra como uma micronarrativa dentro da narrativa maior, revelando novamente o processo circular adotado por Roberto Bittencourt Martins.

3.3 Hipertextualidade

Dentro da moderna textualidade, que se constrói como um espaço de representação descentralizado e heterogêneo, a lógica da organização temática de *Ibiamoré* reproduz uma combinação composicional muito distante da linearidade, aproximando-se cada vez mais dos espaços textuais múltiplos. O texto passa a ter uma extensão, ganhando um espaço que o excede, permitindo várias combinações e tornando-se hipertexto.

Pela interpretação das raízes das palavras gregas *hiper* (além) e *heter(o)* (o outro), chega-se a conceitos fundamentais para o entendimento do universo textual em expansão, ou seja, os textos estão além e são o outro.

Em *Ibiamoré*, os subcapítulos, em que a obra se divide, podem ser lidos separadamente, já que não possuem uma articulação que exija continuidade, o que significa que não há uma progressão crescente e que cada subcapítulo não necessitaria estar exatamente onde está, não configurando, assim, um ciclo narrativo. Da idéia de unicidade da obra, parte-se para a idéia de transcendência da mesma, através do disfarce e revelação causados pela prática de utilização das epígrafes, transformando os poemas em hipertexto, ou textos primitivos do qual foram gerados novos textos.

As histórias narradas nos subcapítulos, precedidos das epígrafes que são versos dos poemas, constituem-se em hipertextos derivados dos hipotextos que são as próprias epígrafes, elementos extratextuais que, trazidos pelo autor, propagaram-se dentro da obra e, como referentes, contribuíram para a formação de novas narrativas, através dos desdobramentos dados pelo autor. Assim, a obra impõe-se como original e diversa da sua matriz textual.

Um exemplo significativo de hipertexto, ainda que não esteja em epígrafe, aparece sob a forma de retomada da lenda do Negrinho do Pastoreio, uma versão derivada da original. Segundo a personagem Carlos Almagre, lhe fora contada por seu amigo Ramiro, um contador de histórias que não se importava muito se as pessoas acreditavam ou não nelas, que teria descoberto famílias descendentes do Negrinho, fato que contribuiu para que reconstruísse, “com mais exatidão do que a lenda, a verdadeira história do Negrinho” (BITTENCOURT, 1981, p. 67).

O hipotexto, ou texto primitivo, é incorporado pelo hipertexto narrado por Ramiro, sofrendo uma transformação no meio da história, mantendo no entanto seu início e seu final como no texto-fonte. É a seguinte a versão contada por Ramiro, assim narrada por Carlos Almagre (BITTENCOURT, 1981, p. 67-68):

[...] De fato, o Negro, escravo sem mãe, fora criado por um estancieiro que o protegera por ser bom peão e excelente ginete. De fato, o Negro perdera todos os favores de seu dono quando não ganhara a carreira e, por ter dado prejuízo a seu proprietário, fora bem castigado. Mas não fora morto logo. Fugira, revoltado; organizara um bando de escravos fugidios; ameaçara com seu pequeno exército de escravos pretos e índios as fazendas da região; matara reses de seu antigo dono; roubara suas casas. Voavam sobre campos montados em seus cavalos roubados, atemorizando os proprietários das fazendas. Até que fora apanhado. Capturado, a verdade retomava seu curso, o fluxo da lenda; diante de seus seguidores, os poucos sobreviventes, fora, mas só então, colocado amarrado sobre o formigueiro em que seria devorado; na frente de todos para que seu suplício servisse de bom exemplo para futuras revoltas. Enquanto as formigas se serviam de suas carnes, e seus gritos enchiam os campos, a legião de vencedores mostrava aos vencidos, e os obrigava a assistir a lição exemplar: este seria o fim de qualquer revolta; na terra, escravos seriam sempre escravos, essa a vontade de Deus. Carnearam-se reses, servidas em churrasco como recompensa aos escravos leais que haviam mostrado sua fidelidade, lutando e vencendo os bandidos. Os rebeldes ainda vivos, uns poucos homens feridos e derrotados,

tiveram seus corpos mutilados: uns foram castrados, outros perderam a língua. Das poucas mulheres do bando, uma, talvez a do Negro, conseguiu suicidar-se; as outras duas foram dadas em prêmio ao bando de ganhadores. Algumas não sobreviveram à derrota e aos estupros; outras retomaram seus destinos de escravas. No campo, sobre o formigueiro, ficara a ossada branca das carnes já devoradas do Negro Maldito; no corpo de uma das mulheres, a semente oculta em que sua vida teimara em multiplicar-se. Restara também a lenda.

Ramiro havia recontado a lenda, revelando que não era verdadeira a versão conhecida de que o Negrinho era cordato e humilde, mas sim valente e inconformado com a situação degradante da escravidão. O hipertexto, assim, se mantém subordinado à matriz narrativa pela transposição da lenda em narrativa, sendo de amplo conhecimento dos leitores por ser bastante popular e conhecida em todo o Rio Grande do Sul.

Paralelamente às personagens e situações cotidianas, podem ser encontrados elementos míticos e lendários pertencentes ao imaginário local e universal, bem como símbolos e arquétipos que aparecem por trás do pano de fundo das histórias narradas. O mito advém de sua re-atualização, fazendo com que a lenda se dissolva em várias versões, mas, no entanto, mantendo seus traços perenes e reflexos na narrativa.

Raymond Trousson (1988) afirma que é necessário o percurso de todas as etapas de um tema, para se chegar à maneira como o autor o empregou, em razão do caráter dinâmico e evolutivo, que são a essência do tema. A própria sucessão de épocas age sobre o tema, que sofre deformações e profundas modificações.

Aguiar e Silva (1982) diz que na memória do sistema literário, elementos tais como os arquétipos, mitos e símbolos, gerados não somente nesse sistema, mas também oriundos de matrizes extraliterárias, como as crenças religiosas, os rituais e o folclore, se mantêm inalteráveis ao longo dos séculos, como motivos, temas e esquemas formais que se repetem ao longo do tempo. A memória desempenha assim uma função de grande relevância, na medida em que:

Funciona como um *thesaurus* em que perduram, confluem e dialogam motivos, imagens, símbolos, temas, esquemas formais, técnicas compositivas [...], quer imite esse *thesaurus* sob o signo de

auctoritas, quer o module sob o signo da *aemulatio*, quer imponha qualquer tipo de descontinuidade em relação aos seus modelos. (p. 255)

O hipertexto viola fronteiras, supera e amplia os significados do hipotexto quando, em *Ibiamoré*, é representado pelo texto poético que se torna fonte e modelo para o hipertexto, ou texto narrativo, mantendo a contaminação como tendência dominante. Do ponto de vista estrutural, *Ibiamoré* superpõe a poesia e a narrativa, distintas vertentes, mas centradas nos mesmos sujeitos líricos, personagens e situações vividas, resultando na mostra da totalidade da vida, embora que de maneira fragmentada.

3.4 Arquitextualidade

Ainda investigando a transtextualidade, temos a última categoria: a arquitextualidade que, no caso de *Ibiamoré*, está estabelecida pela indicação do paratexto, pois na lombada do livro consta a expressão *novo romance*, indicando assim o gênero ao qual o livro pertence, procedimento que é compatível com nossa lógica cartesiana e binária da inclusão-exclusão em categorias que possuem entre si certos traços e características similares, permitindo colocá-los sobre uma mesma rubrica.

A necessidade de sistematizar, selecionar e classificar é extremamente redutora, pois são utilizados paradigmas como as afinidades e as regularidades dos textos para enquadrá-los nos gêneros. Essas posturas normativas não levam em conta a permanente inovação e transgressão dos gêneros, decorrentes não tanto da invenção, mas da reescrita dos textos. Torna-se extremamente difícil, ou mesmo impossível, adotar uma concepção mais rígida quanto à utilização de categorias e definições sobre os gêneros, uma vez que todo texto tem dimensões essencialmente transtextuais e que as relações entre textos e gêneros são complexas e heterogêneas, devido à multiplicidade textual, de modos e de nomes para os gêneros.

Em *Ibiamoré*, a classificação como romance fornece a idéia de obra coesa, apesar da dinâmica estrutural ser complexa, o que permitiria uma sistematização e enquadramento na categoria de contos, agrupados em torno de um mesmo motivo – o trem fantasma. A autoria, a recepção e a interpretação da obra dependem da existência de um contrato variável entre essas partes, na medida em que podem decidir sobre os gêneros da obra, o que, na literatura contemporânea, é extremamente difícil.

Ibiamoré se coloca na fronteira entre os gêneros, alargando ou transgredindo, resultando em um processo de violação em direção certa ao hibridismo, já que apresenta elementos aparentados com o romance, com o conto, pelo seu aspecto de coletânea, pela forma em que o autor agrupou as várias narrativas nos subcapítulos e até mesmo com a crônica e com a história. Essa crise de identidade de maneira nenhuma diminui a obra, mas a torna rica, já que se tem a tradição dos gêneros também se tem a possibilidade de desvios e inovações, tornando evolutivo e inter-relacionado o quadro das categorias. As fronteiras expandem-se em direções múltiplas, possibilitando às obras literárias, passarem por um processo de deslocamento de categorias.

Pelo domínio romanesco de *Ibiamoré* transitam, igualmente, a pluralidade de discursos e de gêneros, todos em perfeita interação. A literariedade foi explorada em toda sua capacidade e heterogeneidade, muitas vezes transformando e absorvendo outros textos e também transgredindo e transpondo vários discursos. Essas práticas se materializam na intertextualidade e se refletem no aspecto classificatório dos gêneros literários, os quais transgride, gerando textos de qualidades estéticas inegáveis, complexos e instigantes, em que a criatividade se torna patente através de uma obra singular.

A concepção geral da obra justifica o abandono das sistematizações identitárias, na medida em que os gêneros tornam-se cada vez mais combinatórios e híbridos, com superposições hipertextuais e intertextuais.

CONCLUSÃO

Nas páginas de *Ibiamoré*, segundo Maria Eunice Moreira: “vislumbra-se a marca da História e, mais particularmente, da história de um determinado estado – o do Rio Grande – não menos evidente é a presença de uma tradição literária que percorre o texto desde as epígrafes, proporciona sua *colagem* a outras obras ou se alarga para inscrever a obra numa tradição mais ampla – a da literatura ocidental.” (1991, p. 57, grifo da autora). Essa tradição literária que emerge do entrecruzamento da narrativa com a poesia promoveu a transformação da memória em invenção e da invenção em memória, resultando, assim, em diversas histórias unidas pela paradoxal tensão entre passado e contemporaneidade, dela extraíndo fortes imagens e significações.

No âmbito da estruturação de *Ibiamoré*, foi necessário fazer menção a alguns pontos mais relevantes, tais como: a composição, a circularidade e a simbologia. Esses elementos, primeiramente analisados, nos conduziram em direção ao estudo das relações transtextuais e forneceram os seguintes fundamentos:

– a narrativa é formada por um conjunto de histórias que trazem à tona as marcas da oralidade, imprimindo força e importância à memória, como receptáculo onde são conservados os acervos de narrativas e mitos de grupos sociais diversos;

– a estruturação e divisão dos capítulos, intitulados e epigrafados de maneira lúdica, apresentando todos, o mesmo número de subcapítulos, e estes,

por sua vez, focalizando o mesmo tema: o primeiro sempre tratando das diferentes versões sobre a lenda do trem fantasma e o segundo e terceiro narrando as várias histórias das personagens que cruzaram seus caminhos com o trem fantasma;

– a circularidade permeia toda a narrativa, seja pela utilização de epígrafes, sob a forma de fragmentos retirados da própria narrativa ou de poemas de autores sul-rio-grandenses, seja pelas microestruturas que se subordinam a uma estrutura maior, da qual emergem;

– por último, a simbologia e sua relevância para o contexto narrativo, sendo designados: o trem, a noite, o mito do eterno retorno e os números três e onze, como os mais significativos e inter-relacionados, uma vez que a lenda trata de um trem noturno que atrai as pessoas e as consome quando entram em seus vagões, aludindo ao percurso vida e morte; bem como referidos o números três, representativo do número de subcapítulos em que se dividem os capítulos e o número onze, representativo das estações percorridas pelo trem da narrativa.

Ainda na perspectiva estrutural, a elaboração textual de *Ibiamoré* também promoveu a visualização de um horizonte amplo de possibilidades, tanto pela quantidade de histórias narradas, como pelo elevado número de personagens, que se entrecruzam nos mais variados episódios, no entanto, sempre mantendo o fio condutor da história – o trem fantasma.

As possibilidades de transcendência e a grande quantidade de relações transtextuais, observadas em *Ibiamoré*, nos levaram a buscar argumentos nos estudos desenvolvidos, principalmente, por Gérard Genette e, que determinaram as cinco categorias que denotam a transtextualidade, sendo elas: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade, às quais recorreremos para as análises empreendidas.

A partir da observação da riqueza de paratextos, que vão desde os títulos até as epígrafes, a intertextualidade e seu caráter polifônico constituíram um campo vasto em *Ibiamoré*, resultando em textos que se agregaram a outros mais

antigos resgatados pelo autor e que proporcionaram a criação de um texto diverso e com novos significados. Também a utilização da conceituação de metatextualidade e hipertextualidade nos direcionou aos traços que indicam que, a literatura remete-se constantemente para si mesma e se reproduz, dando origem a textos derivados. A abstração do conceito de arquiteitualidade, proveniente da dificuldade com que se consegue precisar o gênero ao qual os textos pertencem, ainda hoje confundem o leitor quanto ao enquadramento das obras em determinados gêneros que, no caso de *Ibiamoré*, é perfeitamente compreensível, em razão da estrutura fragmentada da narrativa.

É, também, pela manifestação das relações transtextuais, evidenciando-se a paratextualidade e os principais índices: os títulos da obra, dos capítulos, as epígrafes e a intertextualidade, que pudemos observar, ao longo deste estudo, que a aproximação de dois discursos, o poético e o narrativo, pode ser apontada como o elemento indicador de um jogo intertextual.

O título do romance, por exemplo, criação de Roberto Bittencourt Martins, segundo entrevista do autor, ganha diferentes origens e significados dentro do universo ficcional da obra. Conforme esclarece o narrador, a partir do relato de dois padres, a localidade de *Ibiamoré* era o nome do primeiro homem mortal nascido naquele lugar. No último capítulo, esse nome será atribuído ao manuscrito de Aquiles Gama, encontrado pelo narrador, confundindo criador e criatura e, também, o próprio leitor, que se vê preso nas malhas do romance. Quanto aos títulos dos capítulos, observou-se que o autor se valeu de um padrão na utilização de novas páginas para as primeiras e segundas partes da obra, denominando os capítulos com os nomes das estações percorridas pelo trem e as segundas partes com os nomes das paradas, semelhante aos das estações, o que ressignifica o espaço percorrido pelo trem também no plano gráfico.

O uso de epígrafes é um procedimento comum na literatura contemporânea, mas o que apontamos em *Ibiamoré*, diz respeito à consideração, por parte do escritor, das ideias e da temática de outros autores, para criar uma narrativa que se valeu do empréstimo de textos alheios e da retomada de textos

próprios para a ampliação de significado do universo romanesco. A constante invasão de espaços, com o poético penetrando a narrativa e vice-versa, refletiu a força do diálogo entre os diferentes textos, autores e seus referentes, mostrando-se um elemento transgressor e multicultural.

A caracterização, bem como as ações, dos sujeitos líricos dos versos encontra ressonância nas personagens da narrativa, o que nos autoriza a declarar que o papel das epígrafes foi o de síntese espelhada da narrativa, não somente em razão do nexos temático epígrafe/narrativa, mas também por refletir as idéias de grupos sociais, valores, crenças e mitos. Dessa incorporação de um texto em outro, através das vozes que se entrecruzam no tempo e no espaço, é possível observar as novas dimensões dessas vozes em seus textos de acolhida.

Pela aproximação dos versos que compõem as epígrafes com o texto do romance, se obtém uma narrativa diversa, tanto no contexto interno como externo, redundando na autonomia dos capítulos e também na totalidade do conjunto, cujas sombras trazem textos já ouvidos, mas renovados em um estilo próprio. Fica claro que o horizonte literário e ideológico é ampliado com a incorporação à narrativa de novas possibilidades significativas, através do processo de amplificação e transformação do texto primitivo.

Mediante o estudo desenvolvido, concluímos que a hipótese por nós levantada – contribuição do discurso poético para com o discurso narrativo, amparada pelas relações transtextuais – se realiza, como demonstrado pelas análises, procedidas de modo a apontar traços comuns aos sujeitos líricos e às personagens da narrativa, não como um inventário de características e nem com a intenção a exaurir o assunto, mas sim para demonstrar que a intertextualidade é o traço marcante de *Ibiamoré*. Podemos dizer que a obra se constrói inteiramente sob essa premissa, tendo seu sentido ampliado pela agregação de discursos proferidos por diversos criadores, sejam esses o próprio autor da obra, os poetas que contribuíram com seus versos ou os narradores e autores-personagens.

Nosso olhar voltou-se também para uma segunda operação que revelou a intertextualidade, aquela voltada para a integração de documentos que contribuíram para a constituição de biografias de algumas personagens, jornais que falaram sobre a lenda, relatos do mito, como o da carreta do padre, bem como novelas e poesias, que circulam pela narrativa, e que, mesmo tendo a autoria revelada pelo narrador, também são criações do autor.

No âmbito do hipertexto, verificou-se uma versão derivada da lenda do Negrinho do Pastoreio, contada por uma das personagens, que argumenta que sua versão é mais exata porque é fruto de uma investigação e de conversas com as pessoas que se disseram descendentes da personagem da lenda, recriando a mesma e testando o conhecimento do leitor.

Nossa última reflexão acerca das categorias transtextuais nos levou a concluir que a classificação de *Ibiamoré* como romance, segundo informa o paratexto, paira numa fronteira entre os gêneros, revelando o hibridismo e mesmo a violação desses gêneros, já que apresenta elementos comuns também ao conto, à crônicas ou à história, pela forma como os subcapítulos se apresentam, ou seja, microestruturas que possuem uma certa autonomia.

O que se depreendeu também, da leitura de *Ibiamoré*, foi a crescente exigência dirigida ao leitor para que seja cada vez mais ativo e participante na reconstrução do universo da obra.

A narrativa de Roberto Bittencourt Martins situa-se em uma intertextualidade particular que, no todo, rompe com o comum e torna-se inusitada na medida em que ultrapassa e desafia o talento de construtor, revelando um estilo próprio, com manobras sutis, subterfúgios, mistificação, alegorias e metáforas, cujo objetivo é dar nova significância às palavras e ideias, direcionando o foco para o processo artístico. Neste trabalho não se buscou fazer um inventário de coincidências e similitudes, mas sim reconhecer vozes que refletem seus antecessores e mostrar que a narrativa constitui-se em um projeto novo e, ao mesmo tempo, resultante de tudo aquilo que a precedeu.

A arte, em geral, é inovadora tanto quanto as concepções surgidas nos mais variados campos da atividade humana. O novo homem se reformula, se refaz e se reinventa, enfim, é livre para seguir o caminho que lhe for apontado pela imaginação. Ao concluirmos esta pesquisa, estamos cientes, de que *Ibiamoré* seguirá sendo uma fonte inesgotável para novas descobertas e possibilidades a serem pesquisadas, pois Roberto Bittencourt Martins, embora escritor de poucas obras, ousou e desafiou críticos e leitores com este romance, instigando a uma constante reflexão sobre o fazer literário.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1982.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, Hucitec, 1993.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *A crítica literária no Rio Grande do Sul: do romantismo ao modernismo*. Porto Alegre: IEL: EDIPUCRS, 1997.
- CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1956.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986.
- CHAVES, Celso Loureiro. *Ponta de estoque*. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- COOPER, J. C. *Diccionario de símbolos*. Naucalpan: G. Gili, 2000.
- COSTA, Ligia Militz. Nos labirintos da linguagem de Roberto Bittencourt Martins. In: *Ficção brasileira: paródia, história e labirintos*. Santa Maria: UFSM, 1995.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Crônicas gaúchas*. Correio do Povo. Porto Alegre: s.d.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Poema e narrativa: estruturas*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERRAZ, Geraldo Galvão. *De primeira água*. In: *Leia Livros*. São Paulo: Brasiliense, p. 6, mai. 1982.

- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- HECK, Leandro V. Bonamigo. *O trem fantasma e suas estações descompassadas*. Porto Alegre: UFRGS, 2001. Dissertação de Mestrado.
- INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. *Roberto Bittencourt Martins*. In: Autores gaúchos. Porto Alegre: IEL, 1989, v. 26.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- KOCH, Ingedore G. Villaça et alli. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2008.
- KRISTEVA, Julia. *Semiótica do Romance*. Lisboa: Arcádia, 1977.
- LANE, Philippe. *La périphérie du texte*. Paris: Nathan, 1992.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Esaú e Jacó*. Porto Alegre: L & PM, 2001.
- MARTINS, Roberto B. *Ibiamoré, o trem fantasma*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.
- MOREIRA, Maria Eunice. *Ibiamoré: uma fantástica viagem pela ficção*. Arttexto, Rio Grande: FURG, v. 3, 1991, p. 51-60.
- MORSON, Gary Saul e EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: USP, 2008.
- PY, Fernando. *Ibiamoré: o trem fantasma*. Contato Editorial. Porto Alegre, s.d.
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.
- SABRY, Randa. Qand le lexe parle de son paratexte. In: *Poétique*. Paris: Seuil, 1987, n° 69.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, Volnyr & SANTOS, Walmor. *Antologia crítica do conto gaúcho*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto/WS, 1998.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981, Ensaios n° 74.

TROUSSON, Raymond. *Temas e mitos – questões de método*. Lisboa: Horizonte, 1988.