O TELURISMO POETICO EM ADAIR JOSÉ DE AGUIAR E RAQUEL NAVEIRA

THE TELLURIC FEELINGS POETCS IN ADAIR JOSÉ DE AGUIAR AND RAQUEL NAVEIRA

Emilio Davi Sampaio[1]

RESUMO: Com base nos estudos do polonês Roman Ingarden, em *A obra de arte literária,* discutimos premissas estéticas em dois poemas cuja temática suscita o telurismo. Os poemas são: *"O Tuiuiú",* de Adair José de Aguiar e *"Mato Grosso do Sul",* de Raquel Naveira, ambos os poetas são membros da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras. O estudo é preliminar e o presente artigo é parte da tese que estamos desenvolvendo, cujo principal objetivo é verificar se a poética telúrica produzida na Academia de Letras de Mato Grosso do Sul revela traços identitários do homem sul-mato-grossense.

PALAVRAS-CHAVE: poética; telurismo; pertença; identidade

ABSTRACT: Based on studies of the Polish theoretican Roman Ingarden in *"The literary work of art"*, aesthetics assumptions were discussed in two poems, which themes give rise to telluric feelings. The poems are: *"O Tuiuiú"*, by Adair José Aguiar and *"Mato Grosso do Sul"*, by Raquel Naveira, both poets are members of Academia Sul-Mato-Grossense de Letras. This is a preliminary study and part of the thesis that we are developing, which main objective is to verify that the telluric poetics produced at the Academia de Letras de Mato Grosso do Sul reveals identity traces of the man from Mato Grosso do Sul.

KEYWORDS: poetics; telluric feelings; belonging; identity

[1] Emilio Davi Sampaio - Professor na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS, Campus de Dourados; doutorando em Letras pela UFRGS.

A poesia telúrica nasce da vontade de se falar da terra, da terra amada, da terra sonhada, daquela terra que nos transmite o sentimento de pertença e que nos faz avivar lembranças várias, onde se registra os mais preciosos momentos vividos. Com o intuito de falar de uma terra que pudesse trazer à memória tudo isso, e algo mais, o fizeram Aguiar e Naveira em seus respectivos poemas *"O Tuiuiú"* e *"Mato Grosso do Sul"*. Os poetas são membros da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras e publicaram, entre outras, as obras: *Sarabico e tico-tico* e *Migalhas de poemas*, de Adair José de Aguiar; *Nunca te vi* e *Guerra entre irmãos*, de Raquel Naveira.

Nosso recorte para o presente artigo é apenas uma amostra preliminar de um estudo mais amplo que estamos realizando sobre questões de identidade e de pertença à terra, manifestados na poesia telúrica escrita pelos poetas-membros da Academia de Letras de Mato Grosso do Sul.

Diante de tal propósito investigativo, de posse do instrumental contido na teoria dos estratos de Romam Ingarden, assim como da aplicação de um exercício hermenêutico, buscamos encontrar traços que nos levem a possível identificação do homem sul-mato-grossense a ser revelada nos poemas em referência. Para tanto, expomos a seguir os principais pontos da base teórica de Romam Ingarden, e adiante apresentamos a análise interpretativa dos poemas, seguida de nossas considerações finais.

Circunscrevendo-se ao campo da fenomenologia, Ingarden conceitua a obra de arte literária como entidade multistratificada e como produto da consciência. Para conservar sua unidade intrínseca, o autor considera necessário quatro estratos. São eles: o estrato das formações fônico-linguísticas; o estrato das unidades de significação de diverso grau; o estrato das objetividades apresentadas e seus destinos; e, finalmente, o estrato de múltiplos aspectos esquematizados. Cada estrato possui um material singular característico, porém, mesmo diante da diferença do material dos estratos, a obra literária "não constitui um feixe desarticulado de elementos casualmente justapostos, mas uma construção orgânica cuja unidade se baseia na particularidade de cada estrato" (INGARDEN, 1965, p. 45). Com esta consideração, entendemos que os estratos se organizam de forma interdependente formando um todo orgânico, o que naturalmente resultará numa composição de ordem estética.

Para o autor, a obra literária possui caráter polifônico. Em consequência, cada estrato, apesar de possuir aspectos singulares e individualizantes, tem a sua própria multiplicidade de qualidades, que formam um valor estético e que se tornam visíveis de maneira própria no todo. Assim, para revelar a especificidade estrutural da obra literária, é necessário que se produza a análise dos estratos singulares associada ao conjunto relacional que deles resulta.

Considera-se que na obra literária há formações lingüísticas de ordem superior e estas apresentam diversas características. Trata-se dos fonemas e de seus sons, que se constituem como os elementos de relação (metro e ritmo). Ingarden (1965, p. 64) expõe que há "fonemas significativos como formas típicas e unas de palavras, mas não

há fonemas de frases no mesmo sentido". Para o autor, a seleção das palavras e seus respectivos fonemas trazem valor significativo ao caráter do estrato fônico, como também influencia o modo de o estrato exercer a sua função em relação aos outros estratos.

Outro grupo que apresenta caracteres particulares e desempenha função importante na constituição da obra literária, em se tratando do aspecto fônico-linguístico, é a rima e a assonância. Essas particularidades, consideradas melódicas, é que vão distinguir as obras entre si, confiando-lhes caráter específico.

Como já mencionado, as formações fônico-linguísticas são significativas na estruturação da obra literária, pois além de desempenharem função própria, a multiplicidade das suas qualidades e características aliadas às restantes, provenientes de outros estratos, constituem a polifonia particular da obra literária. Sendo esta um produto multistratificado, resultará numa polifonia de características estéticas de tipos heterogêneos não justapostos, mas relacionados entre si. Participam desta polifonia, as características estéticas constituintes do estrato fônico-linguístico.

Portanto, o estrato fônico-linguístico representa um constitutivo essencial da obra literária; a sua ausência faria com que a obra deixasse de existir "porque as unidades de significação forçosamente exigem um material formal significativo." (INGARDEN, 1965, p. 80)

O estrato das unidades de significação requer o entendimento das formas e funções que se articulam em conjunto com os outros estratos. Significação, para Ingarden (1965, p. 82), é "tudo quanto está ligado à forma significativa verbal e constitui com ela uma palavra".

Para Ingarden, toda palavra tem uma significação. Pode referir-se intencionalmente a um objeto, determinando-o material e formalmente, ou exercer determinadas funções intencionais em relação ao objeto já intencionalmente projetado. As frases são sintaticamente constituídas por operações subjetivas, sendo assim elas são "o correlato de uma tal operação, que admite modos diversos e que na sua execução não só aplica as significações das palavras mas também as constitui e lhes dá forma de modo a resultar delas uma unidade de sentido de ordem superior." (INGARDEN, 1965, p. 122).

Relembra Ingarden que as palavras isoladas, assim como as frases, distinguem-se pela intencionalidade concedida a elas e cedida pelos atos de consciência. Para ele, isto vai permitir que as objetividades puramente intencionais possam se libertar do contato com os atos da consciência, adquirindo assim certa autonomia na sua realização.

Para Ingarden, o estrato das unidades de sentido demonstra valores estéticos próprios, revelados pela polifonia, e se faz presente na obra literária por ela nunca representar um produto completamente irracional, mesmo sendo um poema puramente lírico.

O estrato das objetividades apresentadas é, possivelmente, o mais conhecido de todos, e o mais visado pelos estudos literários, pois "as objectividades são aquilo que o leitor vê em primeiro *lugar* na simples leitura da obra ao seguir as intenções de sig-

nificação" (INGARDEN, 1965, p. 239). Explica-se isso porque o leitor comum vai se interessar apenas pela apresentação material dos conteúdos, deixando de lado as propriedades estruturantes.

O leitor, para identificar essas propriedades, deve assumir uma postura investigativa partindo do princípio de que a obra literária constitui-se de objetividades puramente intencionais projetadas por unidades de significação. É preciso, segundo Ingarden (1965, p. 240), "distinguir em cada objecto apresentado entre a sua estrutura objectiva puramente intencional e o seu conteúdo".

Na obra literária nada está isolado, nem mesmo uma palavra que, aparentemente, aparece solta. A relação com o todo sempre está presente, trazendo sentido à sua constituição. As objetividades podem ser apresentadas de forma a permitir acentuada aproximação do leitor. Podem ser também afetadas por diversos momentos subjetivos, com características e reflexos emocionais que também podem aparecem neles em função de seu envolvimento como leitor.

Sobre o espaço, quando numa obra literária se apresentam objetos que são reais pelo seu conteúdo, estes não se apresentam no espaço real e único do mundo, nem num espaço geométrico e muito menos no espaço da representação. O espaço, destinado a eles, distingui-se por ser particularmente especial e é "um espaço próprio que, por essência, pertence ao mundo 'real' apresentado" (INGARDEN, 1965, p. 245).

É importante, para o conhecimento da obra literária, distinguir as objetividades apresentadas dos objetos reais e os seus pontos de indeterminação. Para Ingarden (1965, p. 271), "Na obra literária as objectividades são intencionalmente projectadas de dois modos: por expressões nominais e por frases inteiras, desenvolvendo estas últimas determinadas relações objectivas em que as objectividades são apresentadas e constituídas".

Os pontos de indeterminação referem-se à apresentação dos objetos que não carregam em si caracteres ou atributos que confiram a eles algo que possa ser determinado. Assim, limita-se Ingarden (1965, p. 274) a dizer que, no mundo literariamente apresentado, "toda obra literária é em princípio inacabada quanto à determinação das objectividades nela apresentadas e exige complemento sempre progressivo, que no texto jamais poderá ser levado a cabo". Esse complemento poderá ser preenchido numa posterior reflexão realizada pelo leitor, que geralmente transcende o simples texto existente ou o que se projetou por ele e completa a sua própria maneira as objetividades apresentadas, de modo que alguns pontos de indeterminação são eliminados com esse decurso.

Em relação ao estrato dos aspectos esquematizados, ao fazer considerações a respeito dos aspectos visuais das coisas, Ingarden coloca de um lado as coisas reais e os processos do mundo exterior de um indivíduo psíquico, e de outro, as vivências próprias e os estados psíquicos. Ele vai se interessar pela percepção sensível externa e pelos aspectos em que a coisa percepcionada se auto-apresenta. Com isso, o autor quer mostrar a diferença entre a coisa formada (dada, feita, mostrada) na percepção e os aspectos que a fazem aparecer, e observa que "Qualquer aspecto visual de uma coisa

constitui parte de um aspecto total homogêneo de todo o ambiente do sujeito da percepção apreendido no momento dado e está originariamente unido aos restantes elementos que aparecem no conteúdo deste aspecto total" (INGARDEN, 1965, p. 286).

Ingarden (1965, p. 287) afirma que "todo o momento de uma coisa determina uma multiplicidade de aspectos esquematizados que formam o esqueleto dos aspectos concretos em que o momento aparece". Ao refletir sobre esta situação, o autor entende por aspecto esquematizado "a totalidade daqueles momentos do conteúdo de um aspecto concreto cuja existência neste é a condição suficiente e necessária para a autodoação originária de um objecto ou, mais exactamente, das qualidades objectivas de uma coisa" (INGARDEN, 1965, p. 287). Para concluir seu pensamento, Ingarden afirma que os aspectos esquematizados não são produzidos pela vivência de um indivíduo, e não representam nada de concreto na obra literária, mas existem nas relações objetivas e nos objetos encontrados nas frases.

Ao retratar as qualidades e o valor de cada estrato da obra literária e suas relações, Ingarden (1965, p. 407) finaliza afirmando que, "a polifonia de qualidades de valor constitui um todo intimamente relacionado com todos os estratos da obra e é precisamente com este todo que nós deparamos na nossa contemplação e fruição estéticas. Esse todo é, portanto, o objecto estético: a obra de arte literária".

Por fim, de posse do instrumental teórico esboçado, passamos à análise interpretativa dos poemas. O primeiro poema é *"O Tuiuiú",* de Adair José de Aguiar; o segundo *é "Mato Grosso do Sul"*, de Raquel Naveira. É importante lembrar que outros estudiosos da estética literária também estão presentes em nossas análises. Ocupamo-nos deles no sentido de colaborar com a elucidação das premissas estético-interpretativas que procuramos demonstrar ao longo do estudo de nosso objeto de pesquisa. Entre eles destacamos: Cohen (1974), Salvatore D´Onofrio (2007), Rodrigues Lapa (1982), e Bachelard (2005).

O TUIUIÚ[2]

Tuiuiú, cabeça-de-pedra, passarão,
os apelidos que te damos comumente.
És o símbolo fiel da PRESERVAÇÃO
da nossa imensa fauna e flora juntamente.

Imagem da perenidade – o coração,
no peito da campanha agreste lindamente,
a bater o ritmo da CONSERVAÇÃO
das reservas naturais, pausadamente.

Ave soberana e livre – és a bandeira
contra essa funesta e triste brincadeira
que fazem os homens da DESTRUIÇÃO.

[2] AGUIAR. A. J. O Tuiuiú. Correio do Estado, Suplemento Cultural, Campo Grande, 28 fev 1981, p. 7.

Vive e voa venturosa e sobranceira,
pela imensidão da terra pantaneira,
da vida, solene e viva a TRADIÇÃO.

Para o poema em referência, ao nível dos aspectos esquematizados, temos a forma poética denominada tradicionalmente como soneto, que se apresenta à moda italiana. Da forma gráfica como o encontramos atualmente, atribui-se sua criação a Petrarca, poeta italiano nascido no século XIV. À época, Petrarca tencionava elaborar uma forma poética fixa que pudesse exteriorizar sentimentos humanos utilizando-se de um número reduzido de palavras, assim os poetas que desejassem expressar muito com certa economia vocabular, deveriam adotar a nova forma elaborada por Petrarca, o soneto.

Em termos de elaboração formal, a estrutura do soneto italiano, diferentemente do inglês[3], por exemplo, é composto graficamente de quatro estrofes, divididas, sequencialmente, em dois quartetos e dois tercetos, totalizando quatorze versos. Todo soneto deve conter uma introdução, um desenvolvimento e uma conclusão, a ser apresentada na última estrofe. Formalmente, ainda deve apresentar rima e métrica.

Aguiar, ao retratar poeticamente a ave-símbolo[4] do Pantanal sul-mato-grossense, apropria-se dessa forma textual. É importante ressaltar que o poeta utiliza-se, esquematicamente, de uma forma composicional de rigor clássico, não muito em voga atualmente, para enunciar um assunto cuja temática – o meio ambiente – se faz bastante presente na realidade contemporânea, em que há o predomínio do emprego do verso livre nas poéticas.

Mas não foi por acaso que, ao nível do estrato das objetividades apresentadas, o poeta adota o soneto como forma de externar sentimentos e, ao mesmo tempo, dar sentido a todo um ambiente, relacionando-o a uma criatura, sugerindo imagens de uma natureza que ainda hoje recebe ameaça do homem, o único ser racional do planeta. Aguiar quer falar muito com poucas palavras, e isso ele o faz de modo singular através do soneto em análise. A temática desenvolvida no texto traz à tona a discussão do binômio "preservação versus destruição", muito em voga atualmente.

De modo geral, essa discussão está presente em vários setores da sociedade. Notícias são veiculadas nos meios de comunicação, informando sobre desastres ecológicos que acontecem a todo o momento pelo mundo afora. Entre tantas ocorrências nessa área, pesquisadores questionam dados oficiais sobre poluição, camada de ozônio e derramamento de petróleo no oceano; ambientalistas alertam sobre consequências do desmatamento e do destino do lixo; e poetas, como Aguiar, utilizam seu melhor instrumento, a palavra expressa em sua singularidade, para, ao mesmo tempo alertar e manifestar seu ponto de vista.

[3] O soneto inglês, desenvolvido por Shakespeare, possui o mesmo número de versos, porém distribuídos em três quartetos e um dístico.

[4] O tuiuiú, também conhecido como jaburu, é a maior ave voadora do Pantanal, podendo chegar a 1,60 m de altura e a 3 m de envergadura. Acredita-se que a designação do tuiuiú como ave-símbolo do Pantanal tenha origem na força da cultura e da observação popular.

Não é por acaso que se diz que a palavra na mão do poeta tem poder. E veremos que tem muito poder, como afirma D´Onofrio (1993, p.196): "As palavras são para o poeta, ao mesmo tempo signos e coisas. Elas designam não apenas as coisas, mas também a ação possível dessas coisas". Tal é o poder da palavra que leva o poeta a falar, não em nível de conceitos, mas ao nível de realidades. Esta é a tentativa de Aguiar, pois busca traduzir uma realidade utilizando-se da palavra poética, imprimindo assim um significado novo e até mesmo surpreendente ao que se propôs a exprimir.

Lexicalmente, ao nível do estrato das unidades de significação, observamos a presença de quatro lexemas[5] grafados com maiúsculas: PRESERVAÇÃO, CONSERVAÇÃO, DESTRUIÇÃO e TRADIÇÃO. Houve aí, com certeza, como nos ensina Ingarden, uma intencionalidade, e esta não denota algum desejo ou vontade de, apenas, grafar palavras com maiúsculas, mas representa um ato consciente do autor, que quer chamar atenção para algo implícito, e que necessita de reflexão.

Relacionadas, intrinsecamente, à ave e a seu sentido contextual, estão os lexemas PRESERVAÇÃO, CONSERVAÇÃO e TRADIÇÃO. Os dois primeiros lexemas vinculam-se diretamente ao pássaro-símbolo, que, designado semanticamente pelo poeta, representa a preservação e a conservação. Encontramos a comprovação do que afirmamos nos versos "És o símbolo fiel da PRESERVAÇÃO" e "a bater o ritmo da CONSERVAÇÃO". Neste último, para entendermos a metáfora presente, devemos retomar a leitura completa da estrofe: "Imagem da perenidade – o coração/no peito da campanha agreste lindamente/a bater o ritmo da CONSERVAÇÃO/das reservas naturais, pausadamente". Interpreta-se que, assim como o coração da ave que bate *pausadamente*, devem ser as ações de conservação da "campanha agreste" e "das reservas naturais". Com isso, Aguiar atribui, intencionalmente, à estrofe, um sentido bastante singular e de relevada importância, pois o poeta quer comparar o ritmo das batidas do coração da ave com as ações de conservação, e isto deve acontecer, como finaliza a estrofe *pausadamente*, mas também de forma contínua, pois a ave ainda representa a "imagem da perenidade" em terras de Mato Grosso Sul.

Já o lexema TRADIÇÃO está disposto de forma a completar o ideal simbólico contido no lexema tuiuiú. O poeta acredita que a tradição, simbolizada na ave, é de manter a preservação e a conservação de tudo o que há e que pertence à fauna e à flora daquelas terras pantaneiras da forma como estão e como sempre estiveram. Assim, o poeta atribui uma possível ação a ave-símbolo: a de manter a tradição "pela imensidão da terra pantaneira".

Como se nota, tão grande é a importância de toda ação de conservação que, além da exuberância da flora, a fauna também é riquíssima, como afirmam Gressler e Vasconcelos (2005, 170): "O Pantanal é a mais extensa área úmida contínua do planeta e um santuário ecológico que abriga a maior diversidade mundial de fauna e

[5] Empregamos o termo "lexema" no sentido utilizado por Lapa (1982, p. 10): "As palavras reais (também chamadas lexemas) são o substantivo, o adjetivo, o verbo e, por vezes, o advérbio, o numeral e o pronome, conforme o papel que desempenham no discurso".

flora". É, seguramente, o maior viveiro natural de animais selvagens em Mato Grosso do Sul, destacando-se entre as aves os "jaburus ou tuiuiús (ave símbolo do pantanal sul-mato-grossense), papagaios, araras de colorido brilhante, variando de azul, amarelo e vermelho; tucanos, socós, anhumas, gralhas, gaviões, codornas, entre outros" (GRESSLER & VASCONCELOS, 2005, p. 171). Destacamos também outros animais, entre eles a onça pintada, a anta, a jaguatirica, o macaco-prego, o lobo guará, o tamanduá-bandeira; anfíbios como jacarés, lagartos, camaleões; e peixes: o pintado, o pacu, o curimbatá e o dourado.

Oposto, semanticamente, ao que expusemos anteriormente está o lexema DESTRUIÇÃO, disposto no primeiro terceto, pois este, além de não se associar ao lexema tuiuiú, indica uma ação que difere da carga simbólica contida na própria ave-símbolo. Nesta estrofe, o poeta traz um alerta, colocando o homem como o principal causador dos atos danosos nas terras pantaneiras.

O que nos chama atenção nesta estrofe é o lexema *brincadeira*, que determina valor expressivo para o terceto em questão. Lapa (1982, p. 10), a esse respeito, afirma que "há palavras reais, fundamentais, que levam em si toda a responsabilidade do sentido da frase." É o que constatamos com o lexema em questão, que está disposto em sentido outro, figurado, o que potencializa ainda mais o que o autor, intencionalmente, quer enfatizar, que é na verdade o que os homens e não os animais fazem com o Pantanal. O ato de brincar é algo que nos remete ao mundo das crianças, que, inocentemente "brincam" e ficam felizes por ter a oportunidade de, simplesmente, brincar, se divertir e viver sempre com alegria. Mas, sintaticamente, no poema de Aguiar, o lexema posto em sentido figurado, recebe a qualificação de dois adjetivos: *funesta* e *triste*, o que indica que esta não é uma brincadeira de criança, pois além de não carregar o sentido denotativo conferido ao termo, indica inconseqüência no ato, pois é uma brincadeira "funesta" e "triste".

Certamente, como aponta Aguiar, deve causar muita tristeza em todos aqueles que têm consciência da necessidade de preservação. Apesar de posicionamentos contrários e divergências quanto à aplicabilidade e determinação de prioridades, o poder público tem realizado ações no sentido de fomentar a conservação. No ano de 1999, os governos de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, juntamente com o Governo Federal, elaboraram um programa destinado ao complexo. Segundo Moretti (2003, p. 353) "O Programa Pantanal, em sua totalidade, foi construído na ótica do desenvolvimento sustentável, alicerçando suas ações nas idéias de racionalidade do uso e manejo desse ambiente". Efetivamente, o que ambientalistas, turismólogos, o homem pantaneiro e turistas querem é que esse e outros programas saiam realmente do papel e se concretizem em ações de preservação e sustentabilidade. Isto feito, ter-se-á a segurança de que todos os setores sócio-ambientais envolvidos vão assegurar sua sobrevivência. Muito importante também é assegurar que jamais deixaremos de desfrutar de tantas belezas naturais oferecidas pela riqueza do pantanal, entre elas, temos que destacar o voo do majestoso tuiuiú.

É desse voo que, no segundo terceto, portanto, na estrofe conclusiva, o autor, através do léxico empregado, cria um cenário e uma imagem temática significativa, o que o leva a enfatizar o fechamento do poema e reforçar a existência simbólica da ave: o voo do pássaro "pela imensidão da terra pantaneira". Mas esse não é um voo comum, realizado por qualquer pássaro pantaneiro, mas sim o imponente voo de um enorme pássaro, o majestoso tuiuiú, que voa *solene*. Trata-se, como já dissemos anteriormente, da maior ave voadora do pantanal, estando também entre as maiores do mundo.

Ainda no mesmo terceto, de forma sintética, Aguiar escolhe unidades lexicais que denotam *ocorrência*, *ação* e *existência* (D´ONOFRIO, 2007). Encontramos, respectivamente, nos dois primeiros lexemas do primeiro verso, notadamente acentuados pelos verbos *viver* e *voar*, ocorrência e ação; no último lexema, os qualificadores *venturosa* e *sobranceira*, ambos, indicando os modos de existência de alguma coisa, no caso a ave-símbolo do Pantanal sul-mato-grossense. Esta imagem de que falamos anteriormente nos leva a refletir ao que se propôs o poeta a externar em seu soneto: o tuiuiú como ave-símbolo da preservação do Pantanal sul-mato-grossense.

Com efeito, a noção de pertença é desenvolvida ao longo do soneto. Nota-se que o poeta, além de tornar a ave um símbolo, que já o é efetivamente, a identifica à terra pantaneira, constituindo assim uma perfeita simbiose entre ambos, o que na verdade, ecologicamente se completa, porque um depende do outro para manutenção de todo o ecossistema presente na região do Pantanal. E como se observa, para dizer tudo isso, Aguiar precisou de apenas catorze versos distribuídos em quatro estrofes, isto é, o poeta precisou compor sua poesia em forma de um soneto.

Ecologicamente, para se entender o complexo pantaneiro, temos que pensar na relação que se estabelece entre todos os seres que vivem naquele ambiente. Quando falamos, por exemplo, da relação de dependência estabelecida entre o tuiuiú e o ambiente pantaneiro, estamos falando do momento em que ave cumpre um importante papel nessa relação. Em época de seca, período de baixa dos rios e lagoas, peixes, moluscos e outras espécies aquáticas ficam espalhados pelo chão. Este é o momento em que o tuiuiú, assim como outras espécies, vai fazer sua parte, alimentando-se desses animais, antes que entrem em total decomposição. Obviamente que existe o sentido da sobrevivência, mas, certamente, acarretaria um desequilíbrio ecológico, não fosse pela ação da ave.

Retomando o conteúdo analítico-literário, ao nível das formações fônico-linguísticas, o poema obedece ao modelo clássico, trazendo o seguinte jogo de rimas: ABAB, ABAB, CCA, CCA. O que nos chama atenção é o fato de o poeta escolher versos longos, o que para muitos significa maior dificuldade no arranjo composicional, pois são versos tecnicamente melhor elaborados, com emprego demasiado pelos parnasianos. Os versos são alexandrinos nos quartetos e hendecassílabos nos tercetos. Aguiar os emprega intencionalmente, pois para o que se pretende retratar, o poeta não poderia, por exemplo, utilizar redondilhas, pois são versos curtos e que não tencionam projetar a intenção do poeta que é dar longevidade às coisas. Portanto, a escolha do metro é

bastante adequada e convergente ao sentido literário proposto, enquadrando-se aos demais requisitos do soneto.

Outro aspecto fônico importante é o ritmo. Lembramos que, para Ramos (2011), é necessário considerar todos os efeitos fônicos de uma obra, desde os mais evidentes até outros sons de natureza mais sutil. Os elementos de relação (metro e ritmo), assim como o valor intrínseco dos fonemas que constitui a eufonia, são base para a constituição do estrato fônico. Nesse sentido, este aspecto também foi bem trabalhado por Aguiar. Aliado ao verso longo apresenta-se o ritmo. As tônicas são predominantes na 6ª, 8ª e 12ª nos quartetos e 5ª e 11ª nos tercetos, garantindo certa cadência ao poema.

É esse mesmo ritmo do poema que nos transmite uma noção de calmaria, de algo tranquilo, similar ao voo do majestoso tuiuiú, pois devido ao seu tamanho voa mansamente e o ruflar de suas asas é vagaroso e compassado. Esta noção pode ser descrita através do emprego constante das terminações vocabulares em "mente" e "eira": *comumente, juntamente, lindamente, pausadamente, bandeira, brincadeira, sobranceira e pantaneira*, encontradas em todas as estrofes. Ingarden qualifica esses aspectos como o *andamento* do texto. No caso, o andamento especificado nas expressões se faz de forma lenta e segura.

Ao passo que as terminações acima nos trazem a sensação de algo calmo e duradouro, o poeta emprega também vocábulos com terminações que projetam certo vigor e resistência. Constituem estes com terminações em "ão": *passarão, preservação, coração, conservação, destruição e tradição*. De modo que se tomarmos posições convergentes em relação às duas projeções que fizemos acima, podemos concluir que estas formações são direcionadas para o significado da ave-símbolo, assim podemos interpretar que o voo da ave é tanto pausado e frequente quanto robusto e vigoroso. Dessa forma é que, novamente, o autor pretende associar a ave ao pantanal, isto é, a algo que deve ter o vigor e o sentido perene do voo da ave.

Recuperando aspectos teóricos que Cohen (1974, p. 47) determina em sua *Estrutura da linguagem poética*, sobre o efeito relacional do verso, quando o autor afirma que "o verso só existe como relação entre o som e o sentido" é que observamos que Aguiar, ao fechar o soneto, ainda assenta mais um recurso sonoro: a aliteração, encontrada nos vocábulos *vive*, *voa*, *venturosa*, no primeiro verso; e *vida*, *viva*, no último. Mais uma vez o poeta intenciona mostrar aspectos significativos do voo do pássaro; estes aspectos ressoam ao som da consoante fricativa labiodental /v/, estabelecendo relação sonora com o ruflar das asas da ave-símbolo.

Por fim, como mostramos em nossa análise, a identificação que Aguiar faz da ave-símbolo, o tuiuiú, com o Pantanal sul-mato-grossense não acontece por acaso. Poeticamente, o autor se utiliza desse motivo para chamar a atenção sobre a necessidade de conservação de um ecossistema único no planeta, portanto, de grande importância para todos e situado em terras brasileiras. Segundo Silva & Abdon (1998), no Brasil, o

complexo do pantanal possui uma área de aproximadamente 125 mil km², sendo que 65% situam-se em terras do Mato Grosso do Sul e 35% em terras do Mato Grosso. Portanto, como se observa, a maior área do Pantanal está localizada em terras de Mato Grosso do Sul, o que torna o estado mais responsável ainda pela preservação de todo o complexo ecológico.

MATO GROSSO DO SUL[6]

É paraíso,
Coalhado de aves e bichos,
Entrecortado de lagoas e corixos;

É edifício
Que se constrói
Pedra sobre pedra
Com segurança e solidez;

É leito
Onde se reclina
Para gerar filhos,
Nossa sina;

É monte
Que galgamos
Até o alto cume
De nosso esforço;

É trono,
Dom,
Graça,
Esperança;

É casa
Que acolhe,
Árvore que oferece sombra
E nos prende
A úmidas raízes.

É céu

Sobre nossas cabeças
Urna
Que abriga nossos ossos,
Terra
Da qual brotamos
Como sementes.

É campo
Vinha
De frutos,
Perfume
E grandeza;

É seio jorrando leite,
Ventre materno,
Fonte de água pura
Que penetra nossas almas ressequidas;

É gema,
Tesouro,
Sol de rubi,
Diadema de safiras
E estrelas azuis.

É veste,
Tecido que nos cobre,
Torre
Da qual avistamos o futuro;

É base,
Chão,
Solo,
Cerrado,
Realidade
Que absorve nossos passos,
De onde soltamos as asas
E saltamos entre astros.

É templo
Em que oramos

6 NAVEIRA, R. Mato Grosso do Sul. Correio do Estado, Suplemento Cultural, Campo Grande, 01/02 nov 1997, p. 04 B.

Os olhos voltados
Para o firmamento.
É báculo
Que apóia e sustenta,
Dá força à nossa fragilidade.

É óleo
Que unge nosso rosto,
Porto que acolhe
A nau de nosso destino.

É teto
Que protege do sol e da chuva,
Sinal marcado em nossa testa,
Seta cravada em nosso peito;

É vastidão,
Pântano,
Deserto,
Sertão,
Palco épico
Que atravessamos
Em busca de vitória
E salvação.

Preliminarmente, observamos que a autora se ocupa em seu poema de um intensificador muito utilizado em composições poéticas: a anáfora, figura de linguagem que consiste na repetição de uma ou mais palavras no início de uma frase ou verso. Nelly Novaes (1974, p. 70) assinala que a "anáfora é largamente utilizada como recurso ordenador do poema, intensificando o seu sentido, dando unidade ao pensamento e ordem interior à composição".

O título, *"Mato Grosso do Sul",* além de configurar a temática telúrica, é o mote para a criação sequencial de metáforas, que vão se estender por todas as estrofes, a partir da repetição do lexema verbal anafórico "É". Ao escolher esses recursos poéticos, associado ao emprego de versos livres, nota-se a intenção de constituir um esquema representativo para ser aplicado nos demais estratos: o das unidades de significação, das formações fônico-linguísticas e das objetividades apresentadas.

Ainda esquematicamente, o poema traz uma configuração altamente descritiva, notadamente representada nas imagens metafóricas. A grande maioria dessas imagens traduz a noção de espaço como modelo conceitual, que valoriza e identifica o principal objeto espacial metaforizado: Mato Grosso do Sul. Sobremaneira, o poema todo parece se revestir de uma metáfora espacial, e é a este espaço físico metafórico que a autora intenciona dar sentido e construir significado, singularizando-o.

Em toda análise literária temos que observar também o papel que as palavras desempenham textualmente. Para Lapa (1982, p. 9), "umas palavras são mais importantes do que as outras." A estas palavras entendemos como sendo significativas, tanto para a construção temática quanto para a compreensão textual; sendo elas centrais, funcionam como *núcleos*, pois "são as principais portadoras da idéia ou do sentimento, traduzem a realidade com mais viveza, despertam enfim imagens mais fortes" (LAPA, 1982, p. 9). Portanto, com relação a estas palavras estaremos, mais adiante, referindo-as como *núcleos*.

Teoricamente, para Ingarden (1965), é através das frases que há a seleção da multiplicidade de relações objetivas dos objetos intencionais produzidos na obra literária. Assim, se o conteúdo significativo das frases é metafórico, como é o caso do poema em questão, as relações objetivas vão revelar outras relações objetivas não projetadas explicitamente, mas sim por relações implícitas de translação. Partindo dessas considerações, vamos expor nosso entendimento a respeito do poema de Raquel Naveira.

Para dinamizar nossa análise, dividiremos o poema em seis blocos. Cada bloco e suas respectivas estrofes tratarão do estudo das metáforas apresentadas e suas representações. O poema não apresenta rima nem métrica, é composto de dezessete estrofes, com número variável de versos, portanto, em sua macro-estrutura, a autora faz uso do versilibrismo.

O ritmo é compassado, acompanha o desenvolvimento temático do poema, com tônicas distribuídas melodicamente ao longo da composição poética. Tomemos como exemplo a primeira estrofe: "É paraíso/Coalhado de aves e bichos,/Entrecortado de lagoas e corixos; As tônicas aparecem distribuídas da seguinte forma: no primeiro verso: na quarta sílaba; no segundo verso: segunda, quarta e sétima; no terceiro: quarta, oitava e décima segunda. Isso se deve a alguns fatores de ordem composicional escolhidos pela autora. Entre eles destacamos: a estrutura estrófica, estrofes contendo número reduzido de versos, com pausa final permitindo a retomada da cadência no próximo verso; ao vocabulário cuidadosamente escolhido para o desenvolvimento da temática; ao sentido conotativo encontrado nas unidades de significação, o que possibilita a criação de imagens várias. É a esse arranjo todo que Paz (1982, p. 84) qualifica como poético, pois para ele o "ritmo não é composto só de palavras soltas nem é só medida e quantidade silábica, acentos e pausas: imagem e sentido. Ritmo, imagem e significado apresentam-se simultaneamente numa unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso".

Tomaremos, como primeiro bloco de análise, as duas primeiras estrofes. Nelas observa-se que a autora expõe duas realidades espaciais distintas: a natureza e a cidade (cenário)[7]. A primeira estrofe assinala um espaço marcado pela natureza como ambiente que jamais recebeu a influência do homem, por isso é nominada como "paraíso". Na segunda, o espaço é determinado pela presença do ser humano que transforma o ambiente. Neste caso, o lexema *edifício* cumpre o papel de informar que houve uma transformação.

Com atenção ao que teoriza Ingarden sobre o conteúdo metafórico das frases, podemos afirmar que as imagens criadas pelas metáforas contidas nas expressões temáticas *É paraíso* e *É edifício* exprimem significações várias, pois imaginar *o* ou *um paraíso* requer mediações múltiplas. Esse mesmo processo acontece com o lexema *edifício*. Mas, além disso, essas metáforas se desdobram em outras, anunciadas pelos versos que se seguem a elas, principalmente na primeira estrofe. Cada verso possui objetividades referentes aos seus núcleos metafóricos. Dessa forma, nota-se o prolongamento das imagens metafóricas conferindo sustentação maior aos seus núcleos. Para justificar

[7] Para Borges Filho (2008), em topoanálise, natureza é um espaço não construído pelo homem, e cenário entende-se por um espaço criado ou modificado pelo homem, assim determina-se que cidade é cenário.

esta afirmação, exemplificamos com o núcleo metafórico *paraíso*; isto quer significar que o núcleo simboliza *paraíso* com tudo que se imaginou ser paraíso, contendo ainda outras imagens, formadas metaforicamente pelos lexemas conotativos *coalhado* e *entrecortado*, dos dois últimos versos: "É paraíso/Coalhado de aves e bichos/Entrecortado de lagoas e corixos".

Para o segundo bloco, separamos as estrofes terceira, quarta e quinta. Nelas, a autora dispõe os núcleos metafóricos *leito*, *monte* e *trono* numa sequência semântica significativa que projeta o mote poético contido no título do poema para uma objetividade que está distante, isto é, por vir, possivelmente para um futuro contendo realizações. Mas para que isso aconteça alguns fatores situacionais deverão ocorrer. Na terceira estrofe, a metáfora criada pelo núcleo metafórico *leito* se prolonga através dos demais versos sinalizando que o espaço está destinado a gerar "filhos". A metáfora contida na estrofe seguinte indica uma adversidade a ser enfrentada, expressada pelo núcleo *monte*. Mas esta dificuldade será superada no momento em que se chegar ao seu fim, isto é, ao "cume" do monte.

Para a última estrofe deste bloco, a autora, além de carregar conotativamente o núcleo metafórico *trono*, prossegue com três lexemas de ordem abstrata: *dom*, *graça* e *esperança*, também metaforizados. Estes encerram uma intenção, pois retomando a terceira e quarta estrofes, podemos interpretar que neste espaço determinado metaforicamente onde nascem pessoas pode-se construir uma nação, ou melhor, um "reino", simbolizado pelo núcleo metafórico *trono*. E esse "reino", conforme o conteúdo textual expresso, foi concebido com graça e mérito (dom), contendo tudo o que é necessário para progredir, como bem elucida a estrofe: "É trono,/Dom,/Graça,/Esperança."

No terceiro bloco, temos as seguintes estrofes: sexta, sétima e oitava. A autora retoma nas estrofes seis e sete a presença do homem, iniciada e descrita no bloco anterior. Como núcleos metafóricos destas duas estrofes, temos: *casa, árvore, céu, urna e terra.* Estes núcleos consistem em manter a linha de pensamento que a autora vem desenvolvendo até então, a partir do conceito de espaço que delimitamos anteriormente. Dessa forma, temos objetividades direcionadas às pessoas: o acolhimento pela *casa*; a fixação ao espaço pelo enraizamento e a sombra da *árvore*; o *céu* como espaço superior; a *urna* para o sepultamento e a *terra* que garantirá a manutenção e o futuro da espécie. Por fim, na sétima estrofe, a autora coloca outros núcleos metafóricos com a intenção de favorecer a espécie humana no sentido de prosseguimento de sua caminhada no espaço aí determinado: o campo, a vinha, o perfume e a grandeza.

As estrofes nove, dez, onze e doze fazem parte do quarto bloco. As metáforas desse bloco se formam a partir de substantivos concretos, constituídos pelos núcleos metafóricos: *seio, ventre, fonte, gema, tesouro, sol, diadema, estrelas, veste, torre, chão, solo, cerrado*. Esta escolha vocabular indica, como explica D`Onofrio (2007), "existência" de algo e sua materialidade. Ao nível das objetividades apresentadas, os núcleos desse

bloco são constituídos por uma rede de *equivalências lexicais*[8] *que convergem para a formação de um plano espacial. Este plano contém elementos materiais concretos que ao final vão se fundir para formar simbolicamente um espaço real, com a presença da espécie humana*[9]*. O ponto de convergência se dá na estrofe doze, onde os núcleos metafóricos base, chão, solo* e *cerrado* finalizam as formações lexicais metafóricas constituídas por substantivos concretos e aparece, em seguida, o núcleo metafórico abstrato *realidade,* que indica a concretização das objetividades contidas nos núcleos anteriores. Isto quer dizer que tudo o que se metaforizou anteriormente teve como ponto de chegada a uma realidade, que vai também se consubstanciar na presença humana, conforme os versos: "Que absorve nossos passos,/de onde soltamos as asas/E saltamos entre astros."

Concluindo este bloco, atendo-se às formações fônico-linguísticas, observamos nos três últimos versos da estrofe doze e reconhecemos o emprego da aliteração do fonema /s/, seguido também da assonância contida nos fonemas /a/ e /o/, nas palavras *absorve, nossos, passos, soltamos, asas, saltamos astros*. Conforme já colocamos anteriormente sobre o plano lexical convergente, este recurso também colabora aduzindo à presença humana, finalizando a estrofe e também o bloco. Esse recurso sonoro, aliado às expressões metafóricas *soltamos as asas* e *saltamos entre astros*, indica um sentido de projeção, isto é, de como se alguém estivesse realmente se projetando para frente, buscando possivelmente o futuro, o mesmo futuro que já fora manifestado nas estrofes anteriores.

No penúltimo bloco, temos para análise as estrofes treze, quatorze, quinze e dezesseis. Este é o bloco em que, para o eixo das objetividades, apresenta-se a temática religiosa. Nelas a autora cria metáforas que contemplam todo um vocabulário voltado para reflexões de ordem mística. O cunho religioso posto aqui nas últimas estrofes parece ter a intenção de retomar objetividades anteriormente descritas. Estas objetividades fazem referência à formação de um povo situado num determinado espaço físico. Para colaborar com a ideia de formação de nação em sua completude, a autora põe o elemento místico. É possível que esta retomada se refira mais diretamente às estrofes três, quatro e cinco. Nelas, conforme já dito anteriormente, nota-se que a autora se refere à formação de uma nação, principalmente nos versos: É leito/Onde se reclina/ Para gerar filhos,/Nossa sina;/É trono/. Mas há também menção ao fator religiosidade no verso: /Graça,/.

O que se nota, com certa propriedade, é que nestas penúltimas estrofes a autora parece querer revigorar tudo. Para isso recorre aos núcleos metafóricos *templo, báculo, óleo, porto* e *teto*. Dessa forma, entende-se que o templo reunirá o povo para o cultivo das orações; o báculo dará sustentação e força quando houver fragilidade; o óleo sagrado ungindo os rostos, reforçará a fé; o porto que simbolizará o acolhimento e o teto, abrigando a todos, fornecerá proteção do sol e da chuva. Por fim, nos dois últimos versos, Raquel Naveira confirma e sinaliza a profissão mística que contém seus

[8] "A preferência por uma categoria gramatical em detrimento de outra." (D`ONOFRIO, 2007, p. 198)

[9] Isto quer dizer que cada núcleo e seu sentido construído através do processo metafórico se resumirá numa realidade espacial com a presença humana e suas realizações.

versos, o cristianismo: "Sinal marcado em nossa testa/Seta cravada em nosso peito". Certamente, verifica-se que ambos os versos tem sentido bíblico de resgate da fé cristã, que deverá ser a crença religiosa a ser seguida por todos que no espaço determinado habitam. Nesse sentido é que a poesia de Raquel Naveira revela que a fé do homem sul-mato-grossense deve estar ancorada nos preceitos cristãos.

O último bloco é composto por apenas uma estrofe com oito versos. Os núcleos metafóricos formados são *vastidão, pântano, deserto, sertão* e *palco épico*. Conforme se observa, para finalizar seu poema, a autora novamente faz uso de substantivos concretos em suas metáforas, o que remete, como já afirmamos, à ideia de existência de algo e de sua materialização. As metáforas finais, por sua vez, vão sintetizar o mote de que falamos inicialmente. Para Raquel Naveira, Mato Grosso do Sul é vastidão, pântano, deserto, sertão. Mas é, por fim, *palco épico*, expressão que assinala uma guerra, no caso, certamente, a Guerra do Paraguai. Lembremos também que a palavra *épico* nos remete a dois exemplos de poemas da Antiguidade que versam sobre a guerra e os seus heróis, estes são a *Ilíada* e a *Odisséia*, de Homero. Nesse mesmo pensamento, essa terra de que fala Naveira ainda é habitada por um povo que, além de buscar sempre a vitória, busca religiosamente a salvação, como demonstram os versos finais: "Palco épico/Que atravessamos/Em busca de vitória/E salvação/".

No geral, através da significação de seus versos, a autora parece ter a intenção de registrar o valor de um espaço físico determinado e a materialização de ações humanas nobres e vigorosas neste mesmo espaço. Na ótica de Bachelard (2005, p. 19), este tipo de espaço metaforizado pela autora é o que se denomina de "espaço louvado", pois "visa determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados".

Nesse mesmo sentido é que se fala sobre a Guerra do Paraguai, mencionada em seu poema como "palco épico", possivelmente este é um dos fatos históricos mais significativos ocorridos na história da região que atualmente é o Mato Grosso do Sul. Como se sabe, esta guerra sangrenta levou para o túmulo milhares de, não só soldados, mas de pessoas comuns das quatro nações envolvidas, e muitos deles morreram em terras que hoje pertencem ao estado de Mato Grosso do Sul. Destacamos, entre os combatentes brasileiros nestas terras, o tenente Antonio João e o coronel Camisão; também estiveram presentes o escritor Visconde de Taunay e o fazendeiro, que apontava o caminho para o exército, o guia Lopes, que veio mais tarde a dar o nome a uma cidade do interior do estado, a cidade de Guia Lopes da Laguna, distante a, aproximadamente, setenta quilômetros do Paraguai.

De certa forma, como demonstramos em nossa análise, o poema de Raquel Naveira resume um ideal, ou melhor, um espaço ideal para se viver. Publicado na década de 1990, cerca de dez anos após sua criação, reconhece-se pelo título que este espaço é o estado de Mato Grosso Sul. E é esse mesmo espaço retratado no poema que se configura como um espaço amado, um espaço muito valioso que, passo a passo, está

sendo construído para abrigar o povo que nele habita. É nesse mesmo horizonte de pensamento que nos ensina Bachelard (2005, p. 29) quando diz que "É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências". Com efeito, o espaço "Mato Grosso do Sul" se faz representar na poesia de Raquel Naveira como um espaço singular, que retém e aponta para um porvir de realizações, mas que também, em parte, relembra os infortúnios de uma guerra.

Em síntese, lembramos que o tema de pertença à terra está presente nos dois poemas, conforme apontamos também em nossas análises. Em Aguiar encontramos mais precisão quanto ao espaço, uma vez que discorre sobre um espaço determinado, no caso o Pantanal, e que faz parte de um espaço maior, o estado de Mato Grosso do Sul. Tematicamente, o autor explora o significado de uma ave que habita as terras pantaneiras, perfazendo, de forma singular, toda uma construção simbólica para enunciar sua poesia telúrica. Além disso, fica evidente a identificação que o autor faz da ave com a terra.

Raquel Naveira é mais abrangente, não se atém a uma determinada região e aborda vários espaços: a natureza e sua exuberância, as cidades e a solidez com que tudo é construído, os campos e sua riqueza. Traz também outros temas, entre eles, destino, religiosidade, guerra e formação de uma nação. Ao tratar dessas temáticas, a autora procura dignificar os aspectos e as objetividades nelas contidos e as suas relações no sentido de formar um pensamento pátrio bastante vigoroso.

Por fim, constata-se em ambos os poemas um tom laudatório, transportado para as objetividades temáticas e refletido nos espaços referidos. Esta situação recupera certo ufanismo romântico de cunho fundacional, o que nos permite dizer que há uma possível intenção discursiva: a de constituição de um espaço idealizado para a formação de um novo povo. Com certeza, o homem que deve habitar esse espaço retratado só pode ter um caráter que o aproxime dele e que o faça sentir-se pertencente a ele, enfim, um homem cuja identidade revela traços que valorizam a história e a origem das coisas de sua terra.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *A poética do espaço.* 7 ed. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Matins Fontes, 2005.

BORGES FILHO, O. *Espaço e literatura:* introdução à topoanálise. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. *Tessituras, Interações, Convergências.* São Paulo: ABRALIC, 2008. *e-book.*

COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética*. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.

D´ONOFRIO, S. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.

GRESSLER. L. A.; VASCONCELOS, L. M. *Mato Grosso do Sul*: Aspectos históricos e geográficos. Dourados, MS: L. Gressler, 2005.

INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. 3 ed. Trad. Albin E. Beau et al. Lisboa: Fundação Calouste Gulberkian, 1979.

LAPA, M. R. *Estilística da língua portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

MORETTI, E. D. *Políticas públicas e a atividade turística no Pantanal*: A participação do Estado no desenvolvimento regional, in: MARIN, J. R.; VASCONCELOS, C. A. (org). História, Região e Identidades. Campo Grande: Ed. UFMS, 2003, p. 339-364.

PAZ, O. *O Arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RAMOS, M. L. *Fenomenologia da obra literária*. 4. ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SILVA, J.S.V.; ABDON, M.M. *Delimitação do Pantanal Brasileiro e suas sub-regiões.* Pesquisa Agropecuária Brasileira, 33 (Número Especial): 1703-1711, out., 1998.