

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**EMILIO DAVI SAMPAIO**

**LÍRICA E IDENTIDADE: O TELURISMO POÉTICO NA ACADEMIA  
SUL-MATO-GROSSENSE DE LETRAS**

**PORTO ALEGRE**

**2014**

**EMILIO DAVI SAMPAIO**

**LÍRICA E IDENTIDADE: O TELURISMO POÉTICO NA ACADEMIA  
SUL-MATO-GROSSENSE DE LETRAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof. Dra. Jane Fraga Tutikian

**PORTO ALEGRE**

**2014**

### CIP - Catalogação na Publicação

Sampaio, Emilio Davi  
Lírica e Identidade: o telurismo poético na  
Academia Sul-Mato-Grossense de Letras / Emilio Davi  
Sampaio. -- 2014.  
151 f.

Orientadora: Jane Fraga Tutikian.  
Coorientadora: Márcia Maria Medeiros.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-  
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Identidade. 2. Representação. 3. Lírica . 4.  
Telurismo. 5. Academia Sul-Mato-Grossense de Letras.  
I. Tutikian, Jane Fraga, orient. II. Medeiros,  
Márcia Maria, coorient. III. Título.

EMILIO DAVI SAMPAIO

**LÍRICA E IDENTIDADE: O TELURISMO POÉTICO NA ACADEMIA  
SUL-MATO-GROSSENSE DE LETRAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof. Dra. Jane Fraga Tutikian.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Daniel Conte – FEEVALE

---

Prof. Dr. Daniel Abrão – UEMS

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Lúcia Sá Rebello – UFRGS

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Jane Fraga Tutikian – Orientadora – UFRGS

*Ao povo sul-mato-grossense,  
pela cordial acolhida quando  
aqui cheguei.*

## **Agradecimentos**

A UFRGS, a UEMS e a CAPES, pelo DINTER;

A Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, na pessoa do senhor presidente, o escritor Reginaldo Alves de Araújo. Obrigado, professor Reginaldo, por abrir as portas da Academia para que eu pudesse realizar minha pesquisa;

Ao escritor José Couto Vieira Pontes. Obrigado, Dr. Pontes, pela entrevista concedida, sem a qual eu não teria conhecido um pouco mais da história da Academia;

A Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Maria Medeiros. Obrigado, Márcia, pelas dicas ao meu primeiro projeto de tese;

A Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria José Toledo Gomes. Obrigado, Zezé, por dedicar-se à coordenação operacional do DINTER, pelos incentivos, apoio e pela atenção sempre afetuosa;

A Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lúcia Sá Rebello. Obrigado, Lúcia, pela coordenação acadêmica do DINTER, pela leitura ao meu trabalho de tese e pela recepção calorosa aos doutorandos;

Ao Prof. Dr. Daniel Conte. Obrigado, Daniel, pela leitura atenta ao meu trabalho e pelas sugestões pertinentes;

Ao Avá Tevyterã. Obrigado, Avá, pelo apoio em Porto Alegre e pelas horas quase intermináveis de discussão filosófica;

Ao Prof. Dr. Daniel Abrão. Obrigado, Daniel, pelo incentivo e pela leitura ao meu trabalho;

A Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jane Tutikian. Obrigado, Jane, pelas orientações sempre seguras, pelo apoio, incentivo, paciência e compreensão. Na verdade, Jane, eu quero registrar que tu foste um presente de Deus na minha vida acadêmica. Obrigado! Obrigado! Obrigado!

Ao Ronaldo Grechi, amante da poesia. Obrigado, Ronaldo, pela leitura amistosa dos primeiros escritos e, simplesmente, por ter dito: “Este arrazoado está muito bom”;

A Cristina. Obrigado, meu amor, pela presença constante em minha vida, pelas palavras de força, de incentivo e de fé, sem as quais eu não teria chegado aonde cheguei;

Ao Lucas e ao Vinícius. Obrigado, meus filhos, pela compreensão do tempo em que necessitei estar ausente de suas vidas;

A Maria Rita. Obrigado, minha irmã, pelas orações, que nos momentos difíceis trouxeram acalento a minha alma.

## RESUMO

Através da poética telúrica, escrita pelos poetas-membros da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, propomos discutir questões de identidade e representação. Nosso estudo tem como recorte temporal as décadas de 1980, 1990 e 2000 e concentra-se somente em textos poéticos publicados nos dois periódicos da Academia: o *Suplemento Cultural* e a *Revista da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras*. O olhar investigativo está focado nos aspectos literários dos textos e a discussão parte do princípio de que o conteúdo desta poética permite verificar, em termos de representação, a identidade cultural do povo sul-mato-grossense, entendendo-se por identidade cultural o sentimento de pertença a um espaço. Para a leitura analítico-interpretativa dos textos poéticos nos apropriamos, basicamente, da teoria dos estratos, contida em *A obra de arte literária*, de Roman Ingarden.

Palavras-chave: Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, lírica poética, telurismo, identidade, representação.

## **ABSTRACT**

Through telluric poetic, written by poets belonging to Sul-Mato-Grossense Letters Academy, we propose to discuss questions on identity and representation. The study has got as temporal cut the decades of 1980,1990 and 2000 and focus only on poetic texts published on the two Academy journals: *Suplemento Cutural* and *a Revista Academia Sul-Mato-Grossense de Letras*. The investigative look centers on the texts literary aspects, and the discussion is based on the assumption that the poetic content can reveal, in terms of representation, the sul-mato-grossense people cultural identity, having cultural identity as belonging feeling related to a space. To the poetic texts analytical-interpretative reading, we used, basically, the Roman Ingarden's strata-layers' theory.

Keywords: Sul-Mato-grossense Letters Academy, Lyric poetic, tellurium, identity, representation

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
CAPÍTULO I:	
ACADEMIA SUL-MATO-GROSSENSE DE LETRAS .....	14
1.1 Breve histórico da formação do Estado de Mato Grosso do Sul e da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras .....	14
CAPÍTULO II:	
PRESSUPOSTOS TEÓRICOS – A OBRA DE ARTE LITERÁRIA – ROMAN INGARDEN.....	26
2.1 Estrutura fundamental da obra literária .....	26
2.2 O estrato das formações fônico-linguísticas .....	26
2.3 O estrato das unidades de significação.....	28
2.4 O estrato das objetividades apresentadas .....	35
2.5 O estrato dos aspectos esquematizados .....	38
CAPÍTULO III:	
POÉTICA DA DÉCADA DE 1980 .....	42
CAPÍTULO IV:	
POÉTICA DA DÉCADA DE 1990 .....	77
CAPÍTULO V:	
POÉTICA DA DÉCADA DE 2000 .....	116
CONCLUSÃO .....	147
REFERÊNCIAS .....	153

## INTRODUÇÃO

*“Se eu morrer alhures, onde quer que seja,  
morrerei um exilado e um proscrito de mim mesmo.  
Como sucedia aos antigos egípcios, minha alma aflita e errante  
esvoaçaria pelo Infinito, sem nunca encontrar abrigo.  
Aqui não morreria de todo.  
Ouviria o passo e a voz dos meus amigos,  
o gorjeio dos pássaros que amo, o farfalhar das frondes que conheço  
e o bater do coração de minha casa”  
Ulisses Serra  
(Camalotes e Guavirais, 2006, p. 28)*

Depois de conhecer sua história, não podemos deixar de acreditar que a Academia Sul-Mato-Grossense de Letras nasceu do sonho e da vontade de divulgar a literatura, escrita por seus membros, pelos quatro cantos desta terra. Sonho grandioso, cultivado nos corações de três amantes das artes e da literatura; são eles: Ulisses Serra, José Couto Vieira Pontes e Germano Barros de Souza.

A história desta Casa das Letras nos conta que o próprio ato de fundação foi algo literário, diferente, inusitado. As Academias de Letras nascem com o propósito de fomentar a literatura e manter viva a língua e a memória cultural de um povo e, certamente, isto deve ser considerado como algo de elevado valor para o próprio povo. Mas, fundar uma instituição desta natureza à sombra de uma árvore e sob gorjeio dos pássaros, não parece ser nada comum nos tempos atuais. Certamente, daria um belo poema, uma bela crônica ou conto interessante. Isto foi o que fizeram estas três personalidades citadas anteriormente: Fundaram a Academia de Letras reunidos numa estância, numa manhã ensolarada de sábado, no limiar dos anos de 1970, mais precisamente em 30 de outubro de 1971, em Campo Grande, hoje Mato Grosso do Sul. Na ocasião, a entidade recebeu o título de “Academia de Letras e História de Campo Grande”, mais tarde, em 1979, quando o estado de Mato Grosso foi dividido ficou sendo “Academia Sul-Mato-Grossense de Letras”.

Com isto posto, queremos chamar a atenção para as palavras de um dos fundadores da Academia, palavras estas transcritas acima, em epígrafe. As palavras de Ulisses Serra anunciam que ele tinha verdadeira adoração pela sua terra natal, sentindo-se completamente pertencente a ela. Com isso, observa-se também o significado de pertencimento que o autor de *Camalotes e Guavirais* tinha pelo lugar de seu nascimento e aonde queria viver até os seus últimos dias. Efetivamente, o trecho *Aqui não morreria de todo* diz respeito à sua terra, ao atual Estado de Mato Grosso do Sul. Ulisses Serra morreu em 1972, logo após a fundação da Academia. Mas, o que, historicamente, parece revelar é que Ulisses, realmente, não *morreria de todo* tampouco suas palavras, que ressoaram longe, anos adiante, e foram capturadas por seus futuros pares de agremiação. Estes “pares”, são poetas, que anos mais tarde, mais precisamente nas décadas de 1980, 1990 e 2000 escreveram e publicaram composições sobre a terra de Ulisses, sobre a terra aonde hoje está situado o Mato Grosso do Sul. Estes poetas escreveram poemas que passaram a ser objeto de estudo de nosso trabalho científico.

Sendo este trabalho de natureza bibliográfica, é fundamental destacar que temos como corpus de nossa pesquisa, poemas telúricos, escritos e publicados por poetas-membros da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras. Nosso recorte temporal para o estudo deste objeto centra-se nas décadas de 1980, 1990 e 2000. Portanto, não selecionamos, para o estudo, poetas que não sejam membros da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras ou que sejam membros, mas que publicaram seus poemas telúricos na década de 1970, quando a Academia era a Academia de Letras e História de Campo Grande, e o estado ainda era o Mato Grosso. É bom lembrar que o ato oficial da divisão do estado só acontece em 1977 e a implantação em 1979.

Metodologicamente, para a composição do corpus, fizemos uma leitura investigativa com a intenção de examinar a existência de poemas telúricos em dois periódicos de circulação literária, produzidos e editados pela Academia: o Suplemento Cultural, publicado semanalmente no Jornal “Correio do Estado”, em Campo Grande (este Suplemento é retirado do Jornal e arquivado no acervo da Academia, desde a sua fundação); e, a Revista da Academia, publicada regularmente desde 2003. Neste percurso investigativo, iniciamos à seleção dos poemas com o objetivo de delimitar o corpus. Ao final da leitura, foram coletados dezoito poemas, que acreditamos serem significativos para nosso estudo, sendo, respectivamente, seis de cada década.

Nosso critério de seleção orientou-se pela qualidade de enunciação do conteúdo telúrico que cada texto deveria conter. Sendo assim, selecionamos textos poéticos que, realmente, tivessem um conteúdo que expressasse o sentimento de pertença à terra e, necessariamente, à terra sul-mato-grossense. Portanto, para nossa pesquisa, não escolhemos uma ou outra obra, um ou outro autor, mas sim autores diversos que escreveram poemas telúricos, publicados nos dois periódicos citados anteriormente, durante as décadas de 1980, 1990 e 2000, conforme mencionado. Esta divisão foi pensada no sentido de que teríamos que verificar o que cada década aponta em termos de evolução, composição, aspectos formais e temáticos, bem como identificar os enfoques contidos nos textos (lírico, filosófico, político, social).

Para esta pesquisa, a escolha de poemas telúricos publicados por poetas-membros da Academia se justifica porque o principal objetivo de nosso estudo é o de verificar questões de identidade e representação. Estes dois conceitos vão ser trabalhados a partir da definição de Pesavento (2003, p. 19) quando afirma que *região e nação são formas particulares de representação do social, pois se referem à formulação de padrões de referência identitária, que dão coesão social e produzem a sensação de pertencimento*. É neste sentido que nosso estudo será direcionado. Nos textos, observaremos a invocação das origens, a descrição do ambiente, a narração de fatos, de lugares, de artífices, da natureza, de pessoas, e as relações estabelecidas para a formação da identidade cultural.

Sendo assim, para a execução desta tarefa, elegemos uma amostra da produção poética de uma instituição que, certamente, reúne boa parte da produção literária local. Nossa hipótese é a de que poemas dessa natureza podem nos revelar noções de identidade de um lugar, de um povo ou de uma nação e, em nosso caso, a identidade cultural do povo sul-mato-grossense. Dessa maneira, acreditamos que a Academia de Letras, como entidade local, deve ser representativa no sentido de desvelar nosso objeto de pesquisa, pois é uma instituição social integralmente estabelecida e agrega parte da intelectualidade regional que discute questões culturais de natureza diversa, dentro do âmbito social.

Fizemos também um levantamento do estado atual do tema e da delimitação do assunto e encontramos alguns estudos que versam sobre a temática em tese, porém nenhum deles discute, especificamente, a poética telúrica da Academia Sul-Mato-Grossense em Letras. Entre as publicações, destacamos os artigos científicos: “Mato Grosso do Sul: riqueza histórica, tradição e memória antecipando a divisão política do estado”, de Paulo Bungart

Neto<sup>1</sup>; “Linguagem geográfica e literária: apontamentos acerca da construção da identidade territorial sul-mato-grossense”, de Robinson Santos Pinheiro e Cláudio Benito Oliveira Ferraz<sup>2</sup>; “Notas à margem: fato e ficção na construção identitária de Mato Grosso do Sul”, de Paulo Sérgio Nolasco<sup>3</sup>; Dissertações de mestrado: “Tentativas de construções identitárias em Mato Grosso do Sul (1977-2000)”, de José Carlos Ziliani<sup>4</sup>; “Os intelectuais e o poder: história, divisionismo e identidade em Mato Grosso do Sul”, de Carlos Magno Mieres Amarilha<sup>5</sup>; e, por fim, Tese de Doutorado: “Literatura e identidade cultural em MS: algumas fronteiras e a (des)identificação com o Pantanal”, de José Carlos de Souza<sup>6</sup>.

Como nosso olhar investigativo está focado nos aspectos literários dos textos e o que o conteúdo deles pode nos revelar em relação à formação da identidade cultural de Mato Grosso do Sul, pensamos em nos apropriar de uma teoria que pudesse nos auxiliar na análise textual de nosso objeto. Em virtude deste objeto de pesquisa apresentar características intrínsecas e também relacionais, pois trata, primeiramente, da poética, entretanto, da poética telúrica, buscamos apresentar não só uma simples análise textual em si, mas uma análise-interpretativa, com foco na hermenêutica, que nos permitisse alcançar nosso objetivo. Após várias leituras, encontramos na teoria dos estratos, edificada por Roman Ingarden, o principal aporte teórico para nos conduzir em nosso estudo.

Ingarden expõe a teoria nas 434 páginas de seu livro *A obra de arte literária*. Recuperando aspectos da fenomenologia de Husserl, o autor discute o ser da obra literária e das objetividades que nela se manifestam. Nesta mesma linha de pensamento, Maria Manuela Saraiva, no prefácio à edição portuguesa desta obra, afirma que Ingarden recusa-se a aceitar que este “ser” seja de natureza real e ou ideal e introduz uma terceira modalidade de ser: o puramente intencional. Saraiva ainda afirma que *Puramente intencional porque ontologicamente não autónomo mas dependente da consciência que o cria*.

---

<sup>1</sup> Endereço eletrônico: <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/2092>.

<sup>2</sup> Endereço eletrônico: <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/156>.

<sup>3</sup> NOLASCO, P. S. Nota à margem: fato e ficção na construção identitária de Mato Grosso do Sul. In: MARIN, J. R. & VASCONCELOS, C. A. (org). *História Região e Identidades*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2003.

<sup>4</sup> ZILIANI, J. C. *Tentativas de construções identitárias em Mato Grosso do Sul (1977-2000)*. 2000. Dissertação (Mestrado em História) – CEUD/UFMS, Dourados.

<sup>5</sup> AMARILHA, C. M. M. *Os intelectuais e o poder: história, divisionismo e identidade em Mato Grosso do Sul*. Dissertação (Mestrado em História) – CEUD/UFMS, Dourados.

<sup>6</sup> SOUZA, J. A. *Literatura e identidade cultural em MS: algumas fronteiras e a (des)identificação com o Pantanal*. Tese (Doutorado em Letras) – UEL, Londrina.

Partindo do conceito de intencionalidade de Ingarden, estudamos, conforme já mencionado, dezoito poemas. Em nossas análises vamos nos referir, na maioria das vezes, ao autor e não ao eu-lírico, uma vez que o próprio conceito nos leva diretamente a mencionar o autor e o seu ato de consciência, isto é, a sua obra, como referencia Ingarden. Ocupamo-nos também, neste trabalho, de outros autores que nos auxiliaram em nossos estudos. Entre eles destacamos: Gaston Bachelard, Antonio Candido, Jean Cohen, Nelly Novaes, Salvatore D'Onofrio, Rodrigues Lapa, Carlos Reis e Armindo Trevisan.

Dividimos nosso trabalho em cinco capítulos. No primeiro fizemos uma síntese do histórico do Estado de Mato Grosso do Sul e da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras; Ocupamo-nos no segundo capítulo da exposição dos pontos centrais da teoria dos estratos, de Roman Ingarden, contidos no seu livro *A obra de arte literária*.

No terceiro capítulo apresentamos a análise-interpretativa dos poemas publicados pelos poetas-membros da Academia na década de 1980. Os poemas relacionados e seus respectivos autores são os seguintes: “O Tuiuiú”, de Adair José de Aguiar; “Meu Mato Grosso do Sul”, de Elpídio Reis; “Guavirais”, de Raquel Naveira; e, “Canção de Mato Grosso do Sul”, “Peão de Boiadeiro” e “Cidade Morena”, de Otávio Gonçalves Gomes.

No quarto capítulo analisamos os poemas da década de 1990. São eles e seus respectivos autores: “Mato Grosso do Sul”, “Mapa da Guerra” e “Carvoarias”, de Raquel Naveira; “Poema Pantaneiro”, e “Mulher Pantaneira”, de Walmir Coelho; e, “Mato Grosso do Sul”, de Rubens de Castro.

Por fim, no quinto capítulo, analisamos os poemas da década de 2000. A seguir, os poemas e seus respectivos autores: “Céu do Pantanal” e “Corumbá”, de Rubenio Marcelo; “Pantanal – amor – destruição”, de Guimarães Rocha; “Viagem no carro de boi”, de Américo Calheiros; e, “Pantaneiro” e “Malbenditos tucanos”, de José Pedro Frazão. Portanto, partindo destas análises é fundamental observar que, para a leitura analítica dos textos poéticos, utilizamos da aplicação de um exercício hermenêutico, fundamentado no compêndio teórico prescrito, notadamente, em nosso segundo capítulo.

## **CAPÍTULO I: ACADEMIA SUL-MATO-GROSSENSE DE LETRAS**

### **1.1 Breve histórico da formação do Estado de Mato Grosso do Sul e da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras**

O ato de criação do Estado de Mato Grosso do Sul foi publicado em 24 de agosto de 1977, no entanto, a instalação do novo estado e governo só acontecem em 1º de janeiro de 1979, ainda durante a ditadura militar (CAMPESTRINI & GUIMARÃES, 2002, p. 249). Segundo a historiadora Marisa Bittar (2009), esta data marca o fim de um longo período de luta – quase um século – pela divisão do Estado de Mato Grosso. A autora ainda assinala que as tentativas divisionistas sempre ocorreram por parte dos sulistas, que não se identificavam com o norte do estado, por questões regionalistas. Para Bittar (2009), três foram os fatores que propiciaram este regionalismo: a configuração e a expansão geográfica do antigo Mato Grosso; a formação histórica mais recente do sul em relação ao norte do estado; e, o terceiro, discorremos nas próprias palavras de Bittar (2009, p. 24): “Além disso, concorreu um terceiro fator: o elemento humano do sul não se sentia pertencente ao universo cultural do cuiabano. A sua identidade era outra, pois outra era também a sua história.”

A “história” que relata Bittar (2009, p. 24) vem de longe: Desde que começou o processo de povoação do sul de Mato Grosso por mineiros e paulistas, no século XIX, o regionalismo esteve presente. De acordo com a autora, apesar de já haver um princípio de intenções sobre a causa divisionista, as manifestações eram esporádicas, sem expressão coletiva alguma que tencionasse buscar a divisão do estado de forma coesa e organizada. Apenas nos anos de 1932 é que a causa se transforma em movimento, com a criação da Liga Sul-Mato-Grossense<sup>7</sup>, que encaminha um documento aos constituintes, em 1934, pleiteando a criação de um novo estado na federação. O documento foi rejeitado, prevalecendo a

---

<sup>7</sup> Segundo Bittar (2009), a Liga Sul-Mato-Grossense foi uma organização criada por estudantes mato-grossenses com o objetivo de encaminhar a luta pela divisão de Mato Grosso. Sobre o nascimento da Liga, assim se expressa Bittar (2009, p. 217): “O certo é que, embalados pelos acontecimentos de 1932, universitários mato-grossenses, oriundos das elites agrárias do sul, criaram, em outubro de 1932, no Rio de Janeiro, a Liga Sul-Mato-Grossense.”

concepção de “integração nacional”, proposta pelo governo de Getúlio Vargas naquele momento.

Depois de um período de arrefecimento, até porque a causa não fora incorporada por nenhum partido político, nova tentativa acontece na década de 1960, porém, os divisionistas também não conseguem êxito. Sobre esta situação, assim se expressa Bittar (2009, p. 27): *na campanha presidencial do candidato mato-grossense Jânio Quadros (1960), um pedido de adesão à causa, também frustrado, talvez tenham sido os últimos momentos de uma causa sempre incerta e duvidosa*. Entretanto, o que parecia perdido e sem futuro, isto é, a divisão do estado por idealizadores que pontuavam como principais justificativas questões regionalistas e de identidade, finalmente acontece em 1977. Nas palavras de Bittar (2009, p. 27) *a criação de Mato Grosso do Sul só foi possível porque o regionalismo, finalmente, encontrou respaldo na política nacional. Esta é a explicação sobre a vitória do divisionismo sul-mato-grossense*. Oficialmente, no dia 11 de outubro de 1977, o presidente Ernesto Geisel assina a Lei Complementar nº 31, criando o Estado de Mato Grosso do Sul, com a capital em Campo Grande (CAMPESTRINI & GUIMARÃES, 2002).

Se considerarmos o ano de 1979 como a data que registra o nascimento da nova unidade federativa, o Estado de Mato Grosso do Sul completará, em janeiro de 2015, trinta e cinco anos. Efetivamente, constatamos que a Academia de Letras, fundada em 1971, nasceu oito anos antes do estado onde ela está situada, e completará em 2015, quarenta e quatro anos. Sobre este acontecimento histórico, um de seus fundadores, o ensaísta José Couto Vieira Pontes (1991, p. 12) relata: *vai surgir a nossa Academia de Letras, inicialmente com o nome de Academia de Letras e História de Campo Grande, até o final do mês de dezembro de 1978*. Logo após esta data, os membros pertencentes à Academia se reuniram *quando às vésperas da instalação da nova unidade da Federação, que se daria no dia 1º de janeiro de 1979, em assembléia geral em sua sede provisória na residência do acadêmico Luiz Alexandre de Oliveira, foi transformada em Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, denominação que até hoje se conserva*. (PONTES, 1991, p. 12).

Conforme mencionado, observamos que a atual Academia Sul-Mato-Grossense de Letras nasceu no antigo Estado de Mato Grosso, e sua fundação, ao nosso entendimento, ocorreu através de dois fatores: um, envolvendo um acontecimento cultural; outro, de forma inusitada. O fator cultural a que nos referimos é, segundo Pontes (1991), o lançamento da obra *Camalotes e Guavirais*, de Ulysses Serra, em 13 de outubro de 1971. A obra reúne crônicas que retratam Corumbá, terra natal do autor, e Campo Grande, cidade onde viveu a

maior parte de sua existência. O acontecimento reuniu, no saguão do Hotel Campo Grande, personalidades do mundo cultural e autoridades locais. De acordo com Pontes (1991, p. 12): *Foi a primeira cerimônia literária dessa natureza promovida em Campo Grande, a que compareceu o haut monde social e cultural da cidade.* O lançamento do livro teve grande repercussão no meio cultural da cidade, o que motivou o autor, Ulysses Serra, e outros colegas que compartilhavam da atividade literária em Campo Grande a pensarem na fundação de uma Academia de Letras.

O outro fator, que revela um acontecimento insólito, nos foi relatado em entrevista<sup>8</sup> concedida por um dos fundadores da Academia, o já citado ensaísta e autor da obra *História da Literatura Sul-Mato-Grossense*, José Couto Vieira Pontes, em 30 de agosto de 2013, na sala da presidência da Academia. Pontes expõe que, em 30 de outubro de 1971, portanto, dezessete dias após o lançamento do livro de crônicas intitulado *Camalotes e Guavirais*, de Ulysses Serra, o mesmo o convida, juntamente com Germano Barros de Souza para fazerem um passeio na chácara Gisele, de propriedade de Ulysses. No caminho, o amigo Ulysses resolve parar o carro em frente a um mercado. Em seguida, ele desce para comprar alguns alimentos e bebidas para um coquetel. Neste momento, conforme nos relata Pontes, Germano olha para ele e, em tom de gracejo, diz: *Será que o Ulysses está nos sequestrando?* Os dois se põem a rir e, quando chega o colega, todos rumam para a saída de Campo Grande, com destino à propriedade de Ulysses.

Na chácara, foram acolhidos pelo caseiro, que recebe das mãos de Ulysses os pacotes de alimentos e, em seguida, inicia os preparativos para a refeição. Depois disso, já gozando do sossego que a bela paisagem da estância oferecia, os três amigos vão para debaixo de uma árvore e começam a falar de literatura. Assim, enquanto Pontes mencionava obras de Machado de Assis, Ulysses recordava as poesias do falecido pai, o poeta Arnaldo Serra, e Germano declamava versos de Augusto dos Anjos e de Júlio Salusse.

Na entrevista, Pontes ainda relata que Ulysses sempre dizia a ele que antes de morrer queria deixar duas filhas, uma ele já tinha, era a Marly, a outra era uma Academia de Letras. E foi em razão dessa conversa e em meio ao clima bucólico, proporcionado pelo ambiente campestre da estância, que o próprio Ulysses disse que fundaria naquele momento a Academia de Letras e História de Campo Grande. E assim ele o fez, com o apoio dos dois amigos presentes, redigindo no dia 06 de novembro de 1971, de próprio punho, para registrar o momento histórico, a ata de fundação. Ainda sobre essa ideia de fundar uma Academia em

---

<sup>8</sup> PONTES, José Couto Vieira. *Entrevista*. Campo Grande, 30 ago. 2013.

Campo Grande, Pontes (1991, p. 15) assinala o seguinte: *Nasceu, assim, à sombra de uma árvore, no bucólico ambiente da Estância Gisele, num momento de alegria, no dia 30 de outubro de 1971. Então, Ulysses ficou sendo o seu Presidente nato, que cuidou da Academia nascente, com amor e dedicação de um verdadeiro pai.*

Como dissemos anteriormente, Ulysses Serra redigiu uma ata para registrar o momento histórico vivido por ele e seus dois amigos, todos amantes da literatura. Acreditamos ser importante esta leitura, sendo assim, transcrevemos, a seguir, na íntegra, o documento:

“REGISTRO Nº 1

Aos seis dias do mês de novembro do ano de mil novecentos e setenta e hum, às dez horas, nós, que o presente Registro subscrevemos, reunimo-nos na casa residencial do companheiro de jornalismo e letras Ulysses Serra, à rua 13 de Maio, 562, para tratarmos da criação nesta cidade de um centro de letras e história, prosseguindo as conversações anteriores.

Com efeito, no dia 30 de outubro último, reuniram-se na “*Estância Gisele*”, de co-propriedade do companheiro Ulysses, situada à margem da BR-163, Km 10, os companheiros Germano Barros de Souza, médico-militar, atual diretor do Hospital Militar da 9ª R. M., José Couto Vieira Pontes, advogado e professor de Direito e o anfitrião já mencionado.

Os três examinaram a atual e magnífica floração de intelectuais que aqui residem, a trepidante vida universitária da cidade e a capacidade que Campo Grande tem para manter – e exigir mesmo – um centro de letras e de história, com um museu regional e uma biblioteca de todos os autores matogrossenses, não se podendo prescindir, como várias vezes frisou o companheiro Couto, de uma revista, bem feita, para veicular as idéias e as produções dos confrades e agitar o ambiente cultural. Dessa capacidade cultural da cidade, frisou Couto, apoiado por Germano, foram dadas magníficas provas na noite do dia 13 do mês de outubro passado, no lançamento do livro de crônicas regionais do companheiro Ulysses, que a imprensa toda, notadamente o “*Correio do Estado*”, classificou de notável e consagrada, que deu oportunidade a uma crítica, em dois artigos, do companheiro Couto, e um soneto de Germano.

Assentou-se convidar para a nossa próxima reunião, no sábado, às 10 horas e na mesma residência – dia 13 – os jornalistas Júlio Silva e J. Barbosa Rodrigues, do Correio do Estado, dois elementos de alto bordo intelectual, sendo que o segundo, diretor que é do referido jornal, tem em preparo um livro sobre a história de Campo Grande, que deve ser de marcante valor, pois J. Barbosa Rodrigues dedica-se com eficiência e gosto à pesquisa dos fatos d’antanho e ainda abre as colunas do seu jornal à difusão da arte, inclusive a literária, é jornalista e poeta. Herbert de Almeida, pena brilhante e poeta primoroso. Convidou-se mais: Otávio Gonçalves Gomes, agrônomo, cronista e poeta festejado, que prepara um livro – “*Onde canta a seriema*”, e Júlio Alfredo Guimarães, Oficial do Exército, hoje na Reserva, autor de “*Refúgios d’Alma*” e “*Rondon*”, livros de apreciados versos que a cidade aplaude e o poeta Hugo Pereira do Vale, médico, advogado, orador, homem de cultura polimorfa e Antônio Lopes Lins, conhecido e festejado polígrafo, os dois últimos já eleitos para a douta Academia Mato-Grossense de Letras, com sede em Cuiabá, prosseguindo-se na reunião de sábado vindouro a escolha de novos e ilustres nomes para que venham a compor o nosso sodalício. A seguir, concluiu-se a reunião, assinando o presente registro os confrades Germano Barros de Souza, José Couto Vieira Pontes e eu, Ulysses Serra, que o lavrei.”<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Fonte: Pontes, J. V. C. *Os vinte anos da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras*. Campo Grande: Gráfica Jornal do Comércio, 1991, p. 16-17.

Para dar início aos trabalhos de elaboração do quadro de membros da Academia, Ulysses Serra faz alguns convites e começa a organizar reuniões com intelectuais e demais personalidades ligadas à literatura e a arte em geral da cidade de Campo Grande. Segundo Pontes (1991), as reuniões aconteciam aos sábados pela manhã e posteriormente à noite, na residência de Ulysses. Dentre os primeiros convidados, além dele e Germano Barros, Pontes (1991, p. 16) cita os seguintes: *Demosthenes Martins, Antonio Lopes Lins, Hugo Pereira do Vale, José Barbosa Rodrigues, Licurgo de Oliveira Bastos, Inah Machado Metello e Paulo Coelho Machado*. Depois de algumas reuniões e muito trabalho, formaram a primeira diretoria, que ficou assim constituída: *Presidente: Ulysses de Almeida Serra; Vice: José Couto Vieira Pontes; Secretário Geral: Otávio Gonçalves Gomes; Tesoureiro: Luiz Sá Carvalho* (PONTES, 1991, p. 25).

Mesmo tendo que viajar constantemente ao Rio de Janeiro, para fins de tratamento de saúde, o fundador Ulysses Serra não se esquecia da jovem Academia de Letras e dos preparativos iniciais para a inauguração dela. O então presidente procurava, em sua estada no Rio de Janeiro, escrever cartas em que lembrava ou solicitava informações da Academia aos amigos confrades. Dentre outras, acreditamos ser relevante a leitura da carta que a seguir transcrevemos:

“Rio -17 de janeiro de 1972.

Meu talentoso amigo Couto

Estimo que vocês tenham feito uma magnífica reunião ante-ontem, sábado, em casa de nosso brilhante Demosthenes e que a próxima, no belo apartamento de Inah, seja igualmente magnífica.

Comprei um livro de atas para o registro dos fatos e atos da nossa Academia. Sucedeu que no atabalhoamento da viagem perdi as notas que fizemos sobre os dias e os locais das reuniões já feitas.

Que pena! Você poderá mandar outras, com urgência, tiradas dessa sua fabulosa memória. Mandem-as. (O português está correto, mas a euforia sacrificadíssima). Você tem o m/ endereço. Vou repetí-lo: Aires Saldanha, 14/801 Copacabana Rio.

Escreva-me sobre a reunião de sábado. Otávio e Cebalho, chegaram? Júlio viajou? Nequinho já se descaramujou?

Cheguei gripadíssimo e ainda estou sendo surrado pela chatíssima gripe que contraí em São Paulo.

Escreva-me sobre nosso movimento acadêmico e os nossos confrades e confreiras.

Um grande abraço.

ULYSSES

17/01/1972 ”<sup>10</sup>

Em relação a esta carta, é muito importante relatar que, além de demonstrar sua preocupação para com os destinos da recém fundada Academia, Ulysses Serra traz, em seu

<sup>10</sup> Fonte: Pontes, J. V. C. *Os vinte anos da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras*. Campo Grande: Gráfica Jornal do Comércio, 1991, p. 69.

texto, uma pergunta feita em 1972 e que só foi respondida em 23 de julho de 2013, e com aceite. A pergunta é: *Nequinho já se descaramujou?* De acordo com Pontes (1991, p. 69) *O 'Nequinho' a que se refere o missivista é o poeta Manuel de Barros, a expressão 'descaramujou' usada por Ulysses refere-se à recusa manifestada pelo autor de 'O Guardador de Águas' em fazer parte da Academia.* Entretanto, o “aceite” acima expresso se refere ao ingresso do escritor Manuel de Barros na Academia Sul-Mato-Grossense de Letras. O poeta, também cotado internamente, em lista da União Brasileira de Escritores, para o Prêmio Nobel de Literatura no ano de 2013, resolveu aceitar o convite e sua posse aconteceu, como mencionado acima, no dia 23 de julho de 2013. Textualmente, com o propósito de reproduzir o estilo do renomado poeta, empregando em sua pergunta a palavra “descaramujou”, nota-se também o refinado tom gracejador de Serra, que cria, assim como Barros sempre o faz em seus poemas, um neologismo.

Com a diretoria composta, seus integrantes iniciam os primeiros trabalhos para a constituição do quadro de membros e a elaboração do Estatuto. Porém, um fato inesperado abala, não só este grupo, mas atinge também muitas outras personagens envolvidas com a fundação da Academia: o falecimento de Ulysses Serra, no dia 30 de junho de 1972. O Vice, José Couto Vieira Pontes assume a presidência, dando continuidade aos trabalhos do antecessor, sendo reeleito sucessivamente, fica à frente dos destinos da Academia até outubro de 1982. Mas, ainda em 1972, relata Pontes (1991, p. 16) *foi elaborado o primeiro Estatuto da Academia, criados o Concurso Ulysses Serra, as Edições Acadêmicas e o Suplemento Literário no 'Correio do Estado', até hoje editado aos sábados.*<sup>11</sup>

A Academia de Letras e História de Campo Grande estava fundada, mas sua instalação só acontece às vinte horas do dia 13 de outubro de 1972. Para oficializar o ato, segundo Pontes (1991), os membros organizaram uma sessão solene no salão nobre do Hotel Campo Grande, com a presença de inúmeras autoridades e representantes de outras Academias, entre eles compareceram: o escritor Ivan Lins, da Academia Brasileira de Letras; Hernani Donato, da Academia Paulista de Letras; e, Hugo Pereira do Vale, da Academia Mato-Grossense de Letras. Participaram também do evento gerais, representantes dos poderes judiciário, executivo e legislativo do estado e municípios do Mato Grosso. Após a solenidade houve um jantar no Rádio Clube, onde escritores e representantes das Academias presentes proferiram discursos e também receberam homenagens.

---

<sup>11</sup> Sobre o Suplemento Literário, o cronista e atual presidente da Academia, Reginaldo Alves de Araújo, nos relatou, em entrevista, que este é o mais longo caderno literário publicado, ininterruptamente, no Brasil. “Não falhamos um sábado, desde 1972” – disse o presidente.

Na solenidade, logo de início, quando da apresentação e constituição dos membros da jovem Academia, uma atitude tomada anteriormente pelos acadêmicos deve ter chamado a atenção de várias personalidades presentes. Contrariando a tradição e infringindo as normas em relação à presença feminina nas Academias de Letras, inclusive a Brasileira, que somente em 1977 permite o ingresso da escritora Raquel de Queiroz, a recém fundada Academia de Letras e História de Campo Grande admite, em seu quadro de sócios, quatro mulheres. Pontes (1991, p. 38), sobre o assunto, assim se expressa: *Realmente, a Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, antecipando-se à escolha pela Academia Brasileira de Letras da escritora Raquel de Queiroz, já em 1971 admitia em seus quadros Oliva Enciso, Inah Machado Metello, Henedina Hugo Rodrigues e Maria da Glória Sá Rosa.*

Com isso posto, continua Pontes (1991, p. 38): *tornando-se pioneira nacional na demolição desse tabu, inaceitável numa agremiação de homens de espírito e cultura.* Presente na solenidade e, possivelmente, surpreso com a medida, o escritor Hernâni Donato, da Academia Paulista de Letras, assim se expressa em seu discurso: *Esta Academia vem para afirmar-se, destruindo alguns tabus. Pois tem o alto atrevimento de instalar-se numa sexta-feira, dia treze, ostentando o talento de quatro mulheres excepcionalmente bem dotadas para o exercício literário.* (PONTES, 1991, p. 38).

Segundo Pontes (2011), nos primeiros meses de existência, a Academia funcionou nos escritórios de seus instituidores; posteriormente, foi instalada em uma sala nas dependências do Jornal “Correio do Estado”, esta cedida pelo membro J. Barbosa Rodrigues, Diretor-presidente do referido jornal. Com o tempo, foram alugados outros imóveis em diversos edifícios da cidade de Campo Grande, até que em outubro de 1999, um de seus membros, o professor Luiz Alexandre de Oliveira destinou, em testamento, um imóvel, situado na Rua Rui Barbosa, onde se encontra até o presente momento a sede da Academia.

Após três mandatos consecutivos do ensaísta e crítico literário José Couto Viera Pontes, assume a presidência da Academia, em 1982, o escritor Antonio Gonçalves Gomes, que permanece até 1985, quando é eleito para o próximo triênio o jornalista J. Barbosa Rodrigues. Os trabalhos e ações em prol da agremiação continuam nestas administrações: publicações de obras dos seus membros, reuniões acadêmicas, realização de concursos literários e organização de eventos culturais. Em 1988, assume a presidência, o escritor Elpídio Reis.

Em nosso entendimento, na gestão de Elpídio Reis, que vai de 1988 até 1997, a Academia assume uma postura de vanguarda em relação à atuação das demais Academias de

Letras existentes no Brasil. O presidente, a diretoria executiva e os demais membros iniciam um trabalho para além das quatro paredes da Academia, para isso *pôs-se a nova Diretoria a pesquisar, em termos de comunidade, o que deveria ou poderia ser feito em favor do povo.* (REIS, 1996, p. 8). Após o levantamento junto aos diversos setores sociais, os membros se reuniram e definiram, em programa, ações que fossem ao encontro dos anseios daqueles que mais necessitavam dos trabalhos da Academia: *Era chegado o momento de a Academia [...] adaptar-se aos novos tempos e abrir suas portas, pondo-se a trabalhar em favor da comunidade não apenas de Campo Grande, mas de todo o Estado.* (REIS, 1996, p. 8).

De acordo com Reis (1996), a primeira ação desenvolvida foi a “campanha de livros”, que tinha por objetivo angariar livros (novos e usados) junto à sociedade em geral, com o intuito de formar “minibibliotecas” destinadas a Associações de Moradores da periferia de Campo Grande. A campanha ultrapassou os limites do Estado de Mato Grosso do Sul, pois vieram diversas caixas com livros dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Juntamente com as minibibliotecas, os acadêmicos começaram a ser convidados a proferir palestras em faculdades, escolas, clubes e associações. Outra atividade desenvolvida pela Academia neste período foi a realização de cursos sobre a arte de escrever, arte do conto e arte poética. Estes cursos eram oferecidos gratuitamente para a comunidade em geral.

Dentro dessa proposta de expandir os trabalhos da Academia para atender às necessidades da comunidade, Reis (1996) cita a criação do clube do livro. Este funcionava através de empréstimos de obras relacionadas no acervo da biblioteca da Academia a todos os que quisessem e se interessassem por uma boa leitura. Os membros também abriram nas dependências da Academia um espaço que intitularam “Centro de pesquisa”. Este centro era destinado aos estudantes que precisavam realizar pesquisas escolares, solicitadas por seus professores. E, para contribuir ainda mais, além das obras emprestadas para leitura, sempre havia um acadêmico à disposição para auxiliar o estudante na pesquisa, ou, também, quando o próprio acadêmico dominava o assunto, ele mesmo se propunha a fazer uma palestra para todos os presentes.

Nesse mesmo tempo, os membros Hélio Cerejo e Elpídio Reis, preocupados em criar um espaço para armazenar as obras produzidas por autores que retratavam, especificamente, o Mato Grosso do Sul, mandaram construir uma estante de madeira, que após pronta designaram de “Estante Mato Grosso do Sul”, ainda hoje presente, com destaque, nas dependências da Academia. De acordo com Reis (1996), à época, a estante já contava com cerca de mil livros escritos em ou sobre Mato Grosso do Sul. Ainda segundo Reis (1996,

p. 19): *Não possui mais livros porque muitos autores 'esquecem' de oferecer um exemplar para a Academia, esquecendo, também, de que eles, autores, deveriam ser os maiores interessados em possuir seus livros enriquecendo a ESTANTE MATO GROSSO DO SUL.*

De acordo com Reis (1996), além de manter as atividades destinadas ao público, como a publicação de obras e a realização de palestras e cursos, a Academia também mantém contato com outras Academias de Letras e instituições do gênero e recebe, em julho de 1988, a visita do presidente da Academia Brasileira de Letras, o escritor Austregésilo de Ataíde, que é homenageado em solenidade cívico-literária no auditório da Casa da Indústria em Campo Grande.

Em dezembro do mesmo ano, quem visita a Academia é o professor Afrânio Coutinho, também membro da Academia Brasileira de Letras. Na ocasião, o professor Coutinho também é homenageado pelos membros da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras. Outra realização, esta para comemorar os vinte e cinco anos da Academia, é a implantação do chá dos acadêmicos. Segundo Reis (1996, p. 51) *O chá foi inaugurado dia 25 de janeiro de 96 e se realiza sempre na última 6ª feira de cada mês.*

Com o falecimento do, então, presidente Elpídio Reis em 1997, assume o vice-presidente Arassuay Gomes de Castro, que, por motivos de saúde, renuncia em janeiro de 1999. Interinamente, assume o secretário-geral, professor Hildebrando Campestrini, que convoca de imediato novas eleições. É eleito o professor José Pereira Lins, que completa o mandato e é reeleito, mas renuncia em novembro de 2002. Novamente o professor Hildebrando Campestrini – secretário geral – assume a presidência, devido ao falecimento do vice-presidente, o acadêmico Julio Alfredo Guimarães. O secretário convoca novas eleições e é empossado como presidente Francisco Leal de Queiroz, em janeiro de 2003.

O atual presidente, o escritor Reginaldo Alves de Araújo<sup>12</sup>, nos relata que foi convidado para ser vice-presidente na gestão de Francisco Leal de Queiroz, que renuncia em 2004, deixando para ele a responsabilidade do cargo de presidente. Cumprido o final de mandato, o professor Reginaldo Araújo organiza uma chapa em que é eleito e reeleito, consecutivamente, exercendo, no atual momento, o terceiro mandato, que vai até 30 de outubro de 2014.

Em sua gestão, o presidente nos fala das dificuldades encontradas para administrar uma Academia de Letras. Mesmo com a contribuição anual de seus sócios, em alguns

---

<sup>12</sup> ARAÚJO, Reginaldo Alves de. *Entrevista*. Campo Grande, 30 ago. 2013.

momentos, a falta de recursos o levou a buscar socorro financeiro junto aos demais membros da Academia. Pensando numa forma de solucionar definitivamente este problema, o então presidente abre novamente as portas da Academia para o público. Com a proposta de reativação do chá acadêmico e da realização de palestras e eventos, a Academia intensifica sua aproximação com a sociedade em geral, tornando-se movimentada novamente. Nestes encontros recebe, não só a visita de seus membros, de intelectuais e demais autoridades, mas também começa a contar com a presença de personalidades dos mais variados segmentos sociais que passam a colaborar mais efetivamente com a Academia.

Diante deste cenário positivo, a diretoria consegue financiar as atividades desenvolvidas na Academia através de colaboradores e parceiros externos. Com isso posto, o presidente mantém abertas as portas da Academia, executando todas as atividades propostas pelos membros da diretoria. Entre estas atividades, encontra-se uma que os membros e o presidente consideram de extrema importância: a continuidade da publicação da Revista da Academia, lançada pelo seu antecessor, em 2003. Ressalte-se que a Revista é de distribuição gratuita, e, nela, são editados os mais variados textos, em prosa e verso, escritos pelos membros da Academia.

Na entrevista, o presidente também nos informa sobre um novo projeto que está pronto para ser executado: a construção da nova sede da Academia. Segundo ele, a planta já está pronta e aprovada, os recursos foram garantidos junto aos órgãos governamentais, e o início da obra está previsto para o início de setembro de 2013. A sede será edificada em terreno próprio da Academia, situado no Bairro São Francisco, em Campo Grande. Além das dependências administrativas, salas e biblioteca, o prédio vai contar com um auditório com capacidade para trezentas pessoas.

De acordo com seu próprio Estatuto, a Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, respeitando a estrutura das anteriores, compõe-se de quarenta cadeiras, cujos ocupantes perpétuos são eleitos. Para o ingresso, o pretendente deve ser apresentado por, pelo menos, três sócios efetivos. Depois desse ato, o candidato deve redigir um requerimento à presidência, relatando suas qualificações. Por fim, o presidente encaminhará o dossiê com as informações necessárias à Comissão Permanente de Análise dos Candidatos, para que a mesma dê continuidade e conclua o processo eleitoral. A seguir, apresentamos o quadro atual dos membros titulares e seus respectivos patronos:

<b>Cadeiras</b>	<b>Patrono</b>	<b>Titular</b>
1	Nicolau Fragelli	Manoel de Barros
2	Francisco de Aquino Correia	Pe. Afonso de Castro
3	Ulisses Serra	Vaga
4	Joaquim Duarte Murtinho	Guimarães Rocha
5	José Ribeiro de Sá Carvalho	Enilda Mougenot Pires
6	Arnaldo Estêvão de Figueiredo	Theresa Hilcar
7	José Barnabé de Mesquita	Américo Ferreira Calheiros
8	Itúrbides Almeida Serra	Raquel Naveira
9	Mal. Mascarenhas de Morais	Maria Adélia Menegazzo
10	Argemiro de Arruda Fialho	Henrique de Medeiros
11	José V. Couto de Magalhães	José Couto Vieira Pontes
12	Mal. Cândido M. da S. Rondon	Orlando Antunes Batista
13	Estêvão de Mendonça	Antonio João Hugo Rodrigues
14	Severino Ramos de Queirós	Hermano de Melo
15	Pandιά Calógeras	Paulo Corrêa de Oliveira
16	Rosário Congro	Paulo Tadeu Haendchen
17	Eduardo Olímpio Machado	Valmir Batista Corrêa
18	Aguinaldo Trouy	Abrão Razuk
19	João Guimarães Rosa	Maria da Glória Sá Rosa
20	Visconde de Taunay	Paulo Sérgio Nolasco dos Santos
21	Arlindo de Andrade Gomes	Reginaldo Alves de Araújo
22	Vespasiano Martins	Rêmolo Letteriello
23	Sabino José da Costa	Renato Toniasso
24	Lobivar de Matos	Francisco Albuquerque Palhano
25	Arnaldo Serra	Elizabeth Fonseca
26	Pedro Medeiros	Vaga
27	Antônio João Ribeiro	Lélia Rita de Figueira Ribeiro
28	Raul Machado	Augusto César Proença
29	Elmano Soares	José Pedro Frazão
30	Otávio Cunha Cavalcante	Marisa Serrano
31	Henrique Cirilo Correia	Hildebrando Campestrini
32	Weimar Torres	Abílio Leite de Barros
33	Ovídio Correia	Flora Egídio Thomé

<b>Cadeiras</b>	<b>Patrono</b>	<b>Titular</b>
34	Tertuliano Meireles	Altevir Soares Alencar
35	Múcio Teixeira	Rubenio Marcelo
36	Frânklin Cassiano da Silva	Lucilene Machado Garcia Arf
37	Padre José Valentin	Francisco Leal de Queiroz
38	Enzo Ciantelli	Wilson Barbosa Martins
39	João Tessitori Júnior	Geraldo Ramon Pereira
40	Lima Figueiredo	Vaga

Fonte: Página eletrônica da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras/abril-2014

Após esta breve síntese histórica da formação do Estado de Mato Grosso do Sul, e de conhecermos a história da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras e o quadro atual de seus membros, passaremos, nas próximas páginas, à exposição dos pressupostos teóricos que irão embasar a leitura analítico-interpretativa das obras produzidas pelos poetas da Academia.

## **CAPÍTULO II: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS – A OBRA DE ARTE LITERÁRIA – ROMAN INGARDEN**

### **2.1 Estrutura fundamental da obra literária**

Ingarden considera que a obra literária é constituída como entidade multistratificada, isto é, composta de estratos significativos. Para conservar sua unidade intrínseca, o autor considera necessário quatro estratos. São eles: 1º, o estrato das formações fônico-linguísticas; 2º, o estrato das unidades de significação de diverso grau; 3º, o estrato das objetividades apresentadas e seus destinos; e, finalmente, 4º, 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). Entendemos, com isso, que os estratos se organizam de forma interdependente formando um todo orgânico, o que naturalmente resultará numa composição textual de ordem estética.

Para o autor, a obra literária possui caráter polifônico. Conseqüentemente, 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.

### **2.2 O estrato das formações fônico-linguísticas**

Ingarden questiona o papel ou o problema da linguagem como elemento essencial constituinte da obra literária. Ele afirma que em qualquer obra literária aparecem formações linguísticas do tipo palavras, frases, períodos e questiona o que consiste serem elas. O que se depreende é que nessas formações distinguem-se dois componentes diferentes: o material

fônico multidiferenciado e o sentido a ele “ligado”. Portanto, conclui-se que estes componentes são material constituinte de uma obra literária, sendo necessário examiná-los em si e nas suas relações.

Considera-se que na obra literária há formações linguísticas de ordem superior e estas apresentam diversas características. Trata-se dos fonemas e de seus sons. 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. Nessa mesma direção corrobora Maria Luiza Ramos (2011), ao afirmar que é fundamental considerar todos os efeitos fônicos de uma obra, desde os mais evidentes até determinados sons de natureza sutil. Para a autora, 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.

Sobre o ritmo, assegura Ingarden (1965, p. 66), consiste *na repetição de determinada sequência de sons acentuados*. E mais, sobre aspectos referentes à padronização, o autor considera que *é uma qualidade específica da forma, que se constitui na repetição de sequências fônicas* (1965, p. 66). Considera-se que há dois tipos de ritmos e diversas qualidades rítmicas: o *regular*, que exige uma repetição rigorosamente regular de uma sequência de acentos; o *livre*, que como o próprio termo sugere, prescindirá dessa regularidade rigorosa.

Segundo Ingarden, o ritmo pode ser *imanente* ou *imposto*. O ritmo *imposto* pode desfigurar ou modificar ou ainda ocultar o ritmo *imanente*. Já este possui um conjunto fonemático significativo que o determina. Os ritmos diferentes determinam um novo fenômeno fônico-linguístico da linguagem, o *andamento*, que consubstancia o caráter do aspecto fonemático da linguagem, por exemplo, o da rapidez ou da lentidão, ou ainda o da leveza ou o da gravidade pesada.

O *andamento* relaciona-se com o sentido das frases e da sua articulação em períodos. Isto significa que frases curtas implicam um andamento mais rápido. Sobre a lírica, considera-se o verso e a estrofe, quando da existência de um ritmo regular, unidades fônicas de ordem superior.

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.

Uma particularidade especial do aspecto fônico da linguagem reside na sequência de determinados fonemas-significativos que podem ser encontrados no ritmo, no andamento, na melodia, na tonalidade dos fonemas singulares. Estes podem aparecer condicionados ou influenciados pelo sentido das formas significativas das palavras e revelam, como analisa Ingarden, as qualidades “*emotivas*” ou de “*disposição*”, como por exemplo, triste, grandioso, melancólico, alegre.

Para Ingarden, as formações fônico-linguísticas estão inseridas na constituição da obra literária e são, sobremaneira, importantes na sua estruturação. O autor afirma que o aspecto fônico possui qualidades formais fônicas típicas. Estas podem operar *pelos diferentes modos de pronúncia das palavras e exercem a função de exprimir os estados psíquicos que o locutor está precisamente a viver* (INGARDEN, 1965, p.72). Porém, enfatiza-se que estas formações fônico-linguísticas não precisam aparecer em todas as obras literárias. Elas surgem na obra quando são exigidas por fatores necessários à sua composição.

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).

### **2.3 O estrato das unidades de significação**

O estrato das unidades de significação requer o entendimento das formas e funções que se articulam em conjunto com os outros estratos. Para Ingarden (1965, p. 81) *nem*

*todas as significações de palavras são igualmente estruturadas: há palavras como casa, rubor, amarelo (designadas como nomes), e palavras como “e” ou “é” e outras deste gênero classificadas como funcionais.*

Significação, para Ingarden (1965, p. 82), *é tudo quanto está ligado à forma significativa verbal e constitui com ela uma palavra.* Isoladamente, distinguem-se os seguintes elementos na significação de um nome:

1. O fator de direção intencional: *é o momento em que a palavra se refere precisamente a um objeto e não a outro.* Este fator existe em todas as significações nominais das palavras, aparece tanto nos substantivos como nos adjetivos, mas não aparece nas palavras funcionais. Pode ser variável se não se aplicar a um objeto determinado, por exemplo, a palavra *mesa* pode aplicar-se a diversos objetos individuais, assim revelando a variabilidade do seu fator de direção (INGARDEN, p. 83-85).

2. O conteúdo material: *é aquilo por que as significações das palavras se distinguem e determina os modos qualitativos do objeto; é característico somente dos nomes, não aparecendo nas palavras funcionais.* Para Ramos (2011, p. 103), o conteúdo material *representa os momentos de significação das palavras que determinam internamente ao objeto sua identidade. É por este fator que distinguimos uma mesa de uma cadeira, um homem de um automóvel, uma tristeza de uma alegria.*

3. O conteúdo formal: *é a estrutura formal e faz parte da essência de qualquer objeto ideal ou intencional.* A estrutura vai variar conforme se tratar de um objeto. Mas este *tratar algo como uma coisa é que constitui o conteúdo formal, e é expresso de um modo funcional.* Segundo Ingarden (1965, p. 114), no estudo de uma expressão isoladamente *o seu conteúdo formal abrange o momento que determina o objecto intencionado como portador autônomo em relação às qualidades que lhe advêm.* Podemos dizer que o conteúdo formal *é o que a palavra é e mais algo que ela pode ser.* Segundo Ramos (2007, p. 105), *quanto mais o conteúdo formal estiver implícito em palavra de significação nominal, maior será o seu valor expressivo, dispensando adjetivos.* Como exemplo, podemos dizer que a palavra *ouro* refere-se a um objeto que difere de outros como a prata e, ainda, pode conotar outras qualidades como o brilho, a resistência e o valor.

4. O momento da caracterização existencial e o momento da posição existencial (são interligados): *é o que difere aquilo que realmente existe e é sensível (posição) e o que está além disso, apenas na forma ideal (caracterização).* Como exemplo, tomemos a palavra

*Bentinho* (no sentido da personagem de Machado de Assis). Para Ingarden, pode-se colocar esta figura somente no momento de caracterização existencial, mas não se pode colocá-la na posição existencial de realidade, pois não possui existência real (pode situar-se na posição existencial se considerarmos o aspecto ficcional representando a realidade).

Sobre a diferença entre nomes e palavras funcionais, Ingarden (1965, p. 90) coloca que as expressões nominais se distinguem na sua significação pela existência do factor direcção e do conteúdo material, que faltam às palavras funcionais. Com o auxílio do conteúdo formal, as palavras nominais podem projetar ou determinar um objeto intencional. Isto não pode ocorrer com as funcionais. É possível também discriminar na significação de um nome muitos elementos heterogêneos, já as palavras funcionais exercem uma única função.

As palavras nominais podem ser potencialmente significativas numa obra literária. Uma palavra nominal pode ser explicada, no sentido de expor sua significação, de diversas maneiras, por diferentes palavras empregadas em diversas frases. Mas é importante observar que estas “*palavras diferentes*” devem explicar, de forma idêntica, a mesma palavra, assim assegurando a sua significação plena.

A palavra singular isolada não pode entrar nas obras literárias, mas deve aparecer integrada como elemento da frase e, por vezes, como uma frase inteira, afirma Ingarden. Assim sendo, podem ocorrer transformações consideráveis nas significações das palavras pelo seu isolamento ou pela reintegração na frase inteira. Para Ingarden (1965, p. 112) *A integração das significações das palavras na frase arrasta consigo uma transformação estrutural de cada uma delas*. Dessa forma, a significação da palavra na frase é resultado de tudo o que é a palavra e mais as relações que ela estabelece. O autor afirma que as significações das palavras nas frases estão sujeitas a transformações que ultrapassam o aspecto estrutural.

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).

Mediante tudo isso, Ingarden diz que para se construir uma frase (a sua estrutura, o tipo de conexão, a ordem) é necessário um decurso inteiro de operações subjetivas que correspondem a operações mentais mais amplas. Pode-se narrar um mesmo fato de maneiras diferentes, mas cada narração comporta uma objetividade em si mesma e só existe porque foi constituída de um modo e não de outro. Assim sendo, as diferentes maneiras que se pode apresentar uma mesma narrativa é sinal da presença da subjetividade.

Da mesma maneira que se afirmou serem as frases e os períodos efeito de determinadas operações intencionais subjetivas, Ingarden também diz que são resultado da formação de dois estratos: o fônico-linguístico e o das unidades de significação (conteúdo de sentido). Encontram-se na obra literária frases que exprimem juízos, interrogações, desejos ou imperativos, no entanto, Ingarden postula que se pode proceder a uma caracterização geral da frase, orientada em três sentidos:

1º, sobre o que a frase é em si mesma: por a frase apresentar um conteúdo ela é uma unidade funcional-intencional de sentido estruturada como um todo completo através de uma multiplicidade de significações de palavras (INGARDEN, 1965, p. 128). Apesar disso, lembra o autor das frases de uma só palavra, que também podem enunciar várias significações a partir da utilização da pontuação. Para se analisar uma frase em si mesma devemos considerá-la exclusivamente como produto da operação construtora despojada de todas as restantes funções e finalidades (INGARDEN, 1965, p. 131)

2º, sobre o que ela produz puramente em si mesma na qualidade de objetividade de estruturação peculiar: a função da frase é criar intencionalmente um correlato e, ao mesmo tempo, uma ordenação a ele. Nesse sentido é que *não há 'relação objectiva' explicitada sem frase e não há frase sem o seu relato explicitado* (INGARDEN, 1965, p. 137).

3º, sobre os serviços que presta aos indivíduos psíquicos em relação à sua vida e às suas vivências: Para Ingarden (1965, p. 137), *qualquer frase pode exercer a função de notificação e de libertação no discurso comunicativo de um modo mais ou menos expresso e evidente*.

Quanto ao objeto puramente intencional de um simples ato intencional, Ingarden (1965, p. 138), entende por objetividade puramente intencional *uma objectividade "criada" em sentido figurado por um acto de consciência ou uma multiplicidade de actos*, e diz que é preciso esclarecer que existe ambiguidade na palavra intencional: *Por um lado chama-se "intencional" àquilo que encerra em si uma "intenção"* (INGARDEN, 1965, p. 138), neste

caso ele afirma que os atos de consciência são “intencionais”. Por outro lado, *chama-se “intencional”, aquela objectividade que constitui o ponto de incidência de uma intenção* (INGARDEN, 1965, p. 138).

O autor ainda distingue essas objetividades intencionais em: 1 – puramente intencionais, que *tem a origem do seu ser e do modo de ser diretamente nos atos concretos da consciência realizados por um Eu* (INGARDEN, 1965, p. 138); 2 – as pura e originariamente intencionais e as pura e derivadamente intencionais: estas duas *devem o ser e o modo de ser às formações que ocultam em si uma intencionalidade “emprestada”, nomeadamente às unidades de significação de ordem diversa* (INGARDEN, 1965, p. 138).

Para elucidar os objetos a que pertencem um ato puramente intencional, Ingarden escolhe como exemplo o objeto *mesa*. Distingue-se deste objeto o conteúdo e a estrutura que caracteriza como puramente intencional. Para Ingarden (1965, p. 139), *pertencem ao conteúdo deste objeto: 1. a estrutura formal da coisa; 2. a totalidade das determinações materiais que nesta estrutura qualificam o todo como uma ‘mesa’; 3. aquele carácter do ser da mesa segundo o qual a representamos como “real” ou como totalmente fictícia*. No entanto, não se pode determinar o objeto intencional pelo seu conteúdo, pois ele é uma “aparência”, *mas uma aparência que não tem a sua razão de ser numa esfera real que transcende a consciência pura* (INGARDEN, 1965, p. 144). Esta aparência *tem a origem do seu ser e do modo de ser aparente na intenção projectiva do acto intencional* (INGARDEN, 1965, p. 144).

Ao recordar que todo ato intencional tem o seu objeto próprio puramente intencional, é que Ingarden vai afirmar que uma multiplicidade de atos pode também ter um e o mesmo objeto puramente intencional. Neste caso o objeto é o mesmo, contudo, o conteúdo pode modificar-se.

Sobre os *correlatos pura e derivadamente intencionais das unidades de significação*, Ingarden (1965) relembra 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.

As objetividades pura e originariamente intencionais são produções subjetivas, pois são acessíveis ao sujeito consciente que as criou, não podendo ser isoladas dos atos concretos a que pertencem. Já as puramente intencionais são intersubjetivas, pois podem ser

apreendidas por diversos sujeitos conscientes. Isto ocorre pelo fato de as palavras e as frases serem intersubjetivas.

Sobre o correlato puramente intencional da frase, o autor considera que o mesmo difere dos simples atos de intenção ou das significações nominais das palavras. Ingarden procura circunscrever a estrutura particular dos correlatos intencionais das frases e das relações objetivas. Para isso, toma por base frases afirmativas e diz que uma frase afirmativa não tem um comportamento de coisas objetivo, mas sim uma relação objetiva puramente intencional.

Para explicar a situação, ele esclarece que o cumprimento de uma ordem, por exemplo, efetua-se realizando uma relação objetiva e, uma vez realizada, pode tornar-se o objeto material de uma frase afirmativa. Portanto, o que se realiza não é o ordenado, mas a relação objetiva, cuja realização é consequência da obediência de alguém que entendeu a ordem. Isto, para Ingarden (1965, p. 151), significa que o ordenado *É apenas o correlato puramente intencional de uma frase imperativa ou de um acto subjetivo de intenção*. Em síntese, o autor afirma que: *cada frase “tem” pela própria essência um correlato pura e derivadamente intencional, mas só as frases de tipo determinado e especial é que correspondem comportamentos de coisas objectivamente existentes* (INGARDEN, 1965, p. 152).

Sobre as conexões de frases, Ingarden relata a importância e chama de frases “singulares” àquelas que são próprias para a consecução da obra literária. Estas frases são a base para que a totalidade da obra literária possa se constituir, pois *a obra toda é a realidade dependente que resulta do conteúdo total de sentido e da ordenação das frases singulares* (INGARDEN, 1965, p. 169).

O autor explica a diferença entre frases totalmente desconexas em que não há correlação alguma entre elas e as que se correlacionam e manifestam entendimento. Para se chegar a uma conexão entre duas frases é preciso vincular um elemento significativo de uma frase ao conteúdo de sentido da outra. Consequentemente, *os correlatos puramente intencionais correspondentes se interpenetram numa união realizada* (INGARDEN, 1965, p. 171). Apesar disso, mesmo que articuladas, as duas frases continuam a ter significação própria, não perdendo também a sua unidade e o seu caráter de totalidade.

Sobre a concatenação das frases e dos seus elementos de ligação, ou como ele mesmo denomina *palavras puramente funcionais* (“e”, “assim”, “porque”, etc), Ingarden diz

ainda que há vários tipos de conexões possíveis entre as frases (*livres, sistemáticas, estreitas, etc*), sendo que a conexão ainda pode ser estabelecida através da forma, indicada normalmente por uma palavra funcional ou sinal de pontuação.

Ingarden também discute as frases cujos conteúdos possuem caráter de juízo, e de como as modificações operadas pela enunciação dessas mesmas frases são importantes para a apreensão da essência do estrato das unidades de significação e de sua função na obra literária. Ao discutir aspectos que envolvem noções de verdade factual, Ingarden afirma que nem a obra literária nem uma obra científica conseguem descrever fielmente um acontecimento histórico.

As frases quase-judicativas permitem projetar a obra literária a uma dimensão própria entre o real e o irreal, pois são portadoras de um vigor sugestivo que durante a leitura permite transpor-nos para o mundo da ficção e viver como se fosse num mundo próprio de um modo particular não real e contudo aparentemente real (INGARDEN, 1965, p. 193).

Segundo Ingarden, as frases e suas conexões desempenham duas funções na obra literária: 1. Ação do sentido da frase na criação (projeção); 2. Participação na polifonia da obra.

Ao expor sobre o conteúdo de sentido das frases, Ingarden discute como na obra literária há objetos apresentados e de que modo se apresentam. Para ele, *o que é imediata e intencionalmente projectado pelo conteúdo de sentido da frase é a relação objectiva desenvolvida*. Esta é uma questão por demais importante para análise da frase sobre a ação dos conteúdos. Por esta razão é que podemos compreender que na obra literária há objetos apresentados e o modo como eles aparecem. Para Ingarden (1965, p. 208) *A questão está, portanto, em saber como é que a partir do desenvolvimento intencional das relações objectivas se chega à constituição dos objectos e em particular das coisas, dos personagens, dos processos, etc. – sempre apenas como correlatos puramente intencionais*.

Para Ingarden, aprendemos intuitivamente, durante a leitura de uma obra, os objetos apresentados, pois o texto nos guia e nos proporciona tal efeito de compreensão.

Quanto à função das unidades de significação como material especial na estruturação da obra literária, Ingarden (1965, p. 232) expõe que *os sentidos das frases e as conexões inteiras de sentidos constituem na obra literária um estrato material em si mesmo que possui particularidades independentes da sua função na constituição dos outros estratos e que na polifonia da obra têm “voz própria” e influem na sua orquestração*.

De acordo com 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.

#### **2.4 O estrato das objetividades apresentadas**

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

Conforme já dito anteriormente, 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 aparecer neles em função de seu envolvimento como leitor.

Toda obra literária constitui-se no fato de apanhar objetividades do tipo real (homens, animais, terras) como verdadeiramente real. Segundo Ingarden, se isso for tomado por certo ocorrerá erro, pois estas objetividades são apenas referentes ao aspecto exterior da realidade, simulando o real.

Sobre este aspecto, nos ensina Ingarden que, pretendendo-se apresentar numa obra literária objetos que são “reais”, deve-se fazê-lo como temporais e existentes no espaço. Não se trata, porém, de um espaço real, mas um espaço próprio que pertence ao mundo real apresentado, lembrando-se também de que os objetos apresentados e nele existentes são intencionados como reais e não verdadeiramente reais.

Para aprofundar um pouco mais o assunto, Ingarden vai expor a diferença entre o espaço apresentado e o da representação. Começa por diferenciar o objeto apresentado e o da representação e exemplifica dizendo que se imaginássemos um amigo que se encontra num outro lugar, este não seria nenhum objeto de representação, seria real. Da mesma forma se procedêssemos com um centauro, por exemplo, este também não seria nenhum objeto de representação, mesmo sabendo-se de sua inexistência. Ambos, nesse sentido, são objetos transcendentem à minha vivência da representação, constituindo uma consciência representativa, concebida através do ato intencional de minha consciência.

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 distingue-se por ser particularmente especial e *é um espaço próprio que, por essência, pertence ao mundo “real” apresentado* (INGARDEN, 1965, p. 245).

Sobre o tempo apresentado e as perspectivas do tempo, Ingarden critica a tendência de psicologizar a obra literária. Para ele não se pode julgar os momentos e as fases do tempo apresentado como idênticos aos quais o autor escreveu a obra e, muito menos quando do momento de recepção da obra pelo leitor. É preciso observar as lacunas do tempo, do tempo apresentado e o tempo real e suas diferenças. Nesse sentido, como se sabe, toda obra literária apresenta objetos que são objetividades pura e derivadamente intencionais, mas que, pelo seu conteúdo são do tipo da objetividade real. Segundo Ingarden (1965, p. 258), há uma dependência ontológica que distingue essas duas objetividades, o que o leva a concluir que *a sua dependência ontológica, que lhes permite apenas simular nos seus conteúdos o ser real, exige também necessariamente que o tempo pertencente ao mundo quase-real apresentado seja apenas um análogo do tempo real.*

Questiona-se também sobre a obra literária ser uma “apresentação” da vida ou da realidade. Para explicitar isso, Ingarden cita, como exemplo, romances e dramas históricos. Nestes, encontramos personagens que podem ser do mundo real. Figuram, inclusive, com seus nomes, podendo representar as personalidades reais, imitando o caráter e o jeito de ser. Portanto, são reproduções e representam aquilo que reproduzem, dando sentido de “aparência”. Mas Ingarden diz que isso é muito pouco para uma personagem. Para ele, *as “figuras” literárias em obras histórico-literárias, pelo contrário, devem ser alguma coisa mais: devem representar o modelo* (INGARDEN, 1965, p. 266). A reprodução deve ser perfeita de modo que não se dá conta de que é mera reprodução. Assim, para ele,

“representar” é dar a conhecer algo, diferente de “apresentar” o objeto por meio de relações objetivas.

Ao comparar uma obra histórico-literária a uma histórico-científica, Ingarden afirma que nesta as objetividades puramente intencionais se adequam aos objetos reais correspondentes, identificando-se com eles, tornando-os transparentes. Já na obra histórico-literária o objeto puramente intencional, dito pretensamente real, oculta o objeto real correspondente ao fazer-se passar por ele. Por fim, Ingarden (1965, p. 268), expõe que *as objectividades apresentadas não exercem em todas as obras literárias a função de reprodução e de representação.*

Como se trata de um estrato de objetividades e também da recepção, Ingarden pontua que o leitor jamais deve empreender uma leitura na expectativa de encontrar algo interessante referente à sua experiência, ou ainda que haja semelhança com sua própria vida e com o que lhe acontece ou aconteceu.

Outro aspecto conceitual que nos chama a atenção na teoria de Ingarden são pontos de indeterminação das objetividades apresentadas. 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 confirmam a eles algo que possa ser determinado. Tomemos a seguinte frase para exemplificação: “A uma mesa estava sentada uma mulher bonita” – esta *mesa* não possui qualificação alguma que possa identificar o seu material de fabricação, portanto como quer Ingarden, há aí um ponto vazio de indeterminação, e o objeto em questão é um objeto projetado de forma puramente intencional. O contrário disso acontece com um objeto real, que possui por si uma materialidade que vai distingui-lo e qualificá-lo diante de outros objetos.

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 objetividades 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.

## 2.5 O 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 percebida 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).

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. Tomemos como exemplo o seguinte: um romance que narre ruas de uma cidade real pode ser lido por alguém que nunca esteve nela. Este leitor vai atualizar as ruas, mas não conseguirá percebê-las da forma como realmente são. Ingarden (1965, p. 289) quer, com isso, mostrar que *a obra literária é uma produção esquemática. Para compreendermos isto é preciso apreender a obra na sua natureza esquemática e não a confundir com as concretizações singulares que surgem nas leituras individuais.*

De acordo com Ingarden (1965, p. 300), *os aspectos internos convenientemente esquematizados entram em obras literárias como os aspectos “externos”*. Neste sentido, o autor vai aprofundar seu pensamento, afirmando que:

A grande arte do poeta reside justamente em não *falar* simplesmente dos estados psíquicos e dos traços característicos dos “heróis” mas em apresentá-los em tais relações objectivas que as situações vivenciais e os aspectos em que se manifestam as respectivas realidades psíquicas sejam determinados e impostos ao leitor na sua função apresentativa (INGARDEN, 1965, 300).

Sobre a função do estrato dos aspectos esquematizados na obra literária, Ingarden relata que ele exerce função dupla: 1 – possibilita apreender os objetos apresentados, ganhando poder sobre esses mesmos objetos, influenciando a sua constituição; 2 – os aspectos constituem qualidades próprias de valor estético, tem sua própria linguagem na polifonia da obra e são essenciais na recepção. Sendo que as diferenças entre as obras são influenciadas pelas diferenças dos aspectos. Preocupado com a função dos aspectos, Ingarden (1965, p. 301) afirma que *a primeira e a mais importante função dos aspectos na obra literária consiste em poder fazer aparecer os objectos apresentados de uma maneira predeterminada pela própria obra*. Para ele, esses aspectos são essenciais à obra literária, pois se faltassem, as objetividades apresentadas seriam esquemas vazios e pensados de uma maneira não intuitiva.

Numa obra literária podemos encontrar aspectos de qualquer conteúdo e empregá-los simultaneamente a uma mesma situação (exemplo: aspectos visuais, acústicos e táteis). Nesse caso, pode-se apresentar o estado psíquico de um herói através de aspectos externos e internos das suas atitudes corporais. Por outro lado, é possível encontrar disponíveis aspectos esquematizados a partir de um único ponto de vista. Para isso, deve-se considerar o emprego predominante de determinados aspectos sobre outros. Por exemplo, os externos sobre os internos, ou em outros casos, a prevalência dos visuais sobre os acústicos e assim por diante. Dessa forma, para Ingarden (1965, p. 309), *a espécie dos aspectos predominantes numa obra não só lhe pode imprimir um cunho característico, mas também produzir diferenças estilísticas entre as obras*.

Ao retratar sobre as *qualidades decorativas e outras de relevância estética dos aspectos*, estas são, de acordo com Ingarden, aspectos especiais de valor estético que se pretende conter numa obra literária. Para o autor (1965, p. 310) *o estrato dos aspectos nas obras literárias contém qualidades próprias de valor estético e pode constituir valores estéticos próprios conforme o tipo do aspecto e a modalidade do seu conteúdo*. Essas qualidades devem aparecer na obra literária como algo a enriquecê-la, pois se tratam de particularidades de estilo apresentadas enquanto objetividades estéticas.

A obra literária não pode ser uma mera composição em que haja simplesmente palavras dispostas num singelo papel, afirma Ingarden. Ela deve reunir elementos outros,

alguns deles singulares, que a tornarão uma autêntica obra literária que, composta por frases, deve aparecer pontos culminantes. Segundo Ingarden (1965, p. 313): *Para que uma obra literária seja uma obra de arte as situações culminantes têm pelo menos de encerrar em si objectos que aspectos esteticamente qualificados façam aparecer.*

Ao falar da importância das qualidades metafísicas na obra literária, Ingarden diz que essas qualidades se constituem de algo sublime e superior, são elas que dão o motivo supremo que encerra toda forma de ser da obra literária e quando se consegue mostrar e atingir este estado de sublimação significa que a obra conseguiu transfigurar o real.

Essas qualidades metafísicas, porém, não podem ser reveladas pela nossa vontade ou desejo e nem conseguimos provocá-las para que surjam. Elas se nos aparecem e se nos mostram como se fosse algo do devir. Para Ingarden (1965, p. 320), isso tudo é a arte e *em especial, a arte é capaz de nos dar, pelo menos em ponto pequeno e num reflexo, aquilo que na vida real não conseguimos alcançar: a contemplação serena das qualidades metafísicas.*

É muito importante que as qualidades metafísicas se apresentem na obra literária, pois quando isto acontece, segundo Ingarden (1965, p. 321) *a obra comove-nos até ao mais profundo de nós mesmos. A obra de arte literária atinge o seu ponto culminante na revelação das qualidades metafísicas. O propriamente artístico reside, porém, no modo desta revelação na obra de arte literária.*

Segundo Ingarden, o estrato que desvela as qualidades metafísicas é o estrato objetivo, mas este desvelamento só acontece quando os demais estratos atuarem conjuntamente com ele. Sendo assim, segundo Ingarden (1965, p. 324), *só quando pela actuação conjunta deles o mundo apresentado é constituído e aparece em forma viva perante a nossa visão espiritual atingem também as correspondentes qualidades metafísicas o seu desvelamento.* Dessa forma, pode-se afirmar que quando da revelação de uma qualidade metafísica é necessário a colaboração de todos os estratos, tem-se assim que a obra literária, mesmo possuindo estrutura estratificada, constitui uma unidade orgânica.

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.*

De posse do aparato teórico proposto por Ingarden, passemos a seguir, nos próximos capítulos, à leitura analítico-interpretativa dos poemas produzidos pelos acadêmicos em décadas distintas. No capítulo III temos a leitura da poética da década de 1980; no capítulo IV, a poética da década de 1990; e, no capítulo V, a poética da década de 2000.

### CAPÍTULO III: POÉTICA DA DÉCADA DE 1980

Neste capítulo analisaremos os poemas da década de 1980. São os seguintes, com seus respectivos autores: “O Tuiuiú”, de Adair José de Aguiar; “Meu Mato Grosso do Sul”, de Elpídio Reis; “Guavirais”, de Raquel Naveira; e, “Canção de Mato Grosso do Sul”, “Peão de Boiadeiro” e “Cidade Morena”, de Otávio Gonçalves Gomes.

#### O Tuiuiú<sup>13</sup>

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.

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. De acordo com Campos (1978), da forma gráfica como o encontramos atualmente, atribui-se sua criação e divulgação 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 versos e palavras. Assim, os poetas que desejassem se expressar de maneira lírica e com certa economia vocabular, deveriam adotar a nova forma gráfica elaborada por Petrarca, o soneto.

---

<sup>13</sup> AGUIAR. A. J. *O Tuiuiú*. Correio do Estado, Suplemento Cultural, Campo Grande, 28 fev 1981, p. 7.

Em termos de elaboração formal, a estrutura do soneto italiano, diferentemente do inglês<sup>14</sup>, 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<sup>15</sup> do Pantanal sul-mato-grossense, apropria-se desta forma textual. É importante ressaltar que o poeta utiliza-se, intencionalmente, 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.

Mas, não foi por acaso que, ao nos apropriarmos da teoria dos estratos, postulada por Roman Ingarden (1965), observamos 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 questão. A temática desenvolvida no texto traz à tona a discussão do binômio “preservação versus destruição”, conforme mencionado, 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 nesta 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 literatura, isto é, a palavra expressa em seu mais alto grau de singularidade, para, ao mesmo tempo causar deleite, alertar e manifestar seu ponto de vista sobre a questão.

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*

---

<sup>14</sup> O soneto inglês, desenvolvido por Shakespeare, por exemplo, possui o mesmo número de versos, porém distribuídos em três quartetos e um dístico.

<sup>15</sup> Segundo Salgado (2001), 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.

*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<sup>16</sup> 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 e cuidado.

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 do pantanal<sup>17</sup>. 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*

<sup>16</sup> 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”.

<sup>17</sup> Nogueira (1990, p. 10), em sua obra *O que é Pantanal* faz um alerta sobre a realidade em que se encontra esta reserva ecológica. Para a autora “Com os olhos da realidade é impossível reconhecer, no Pantanal de hoje, um paraíso. Pecou-se muito por omissão e convivência. Além do mais, no paraíso, os peixes não morreriam envenenados por agrotóxicos, nem os rios sofreriam acelerado processo de assoreamento, como é o caso do Taquari, nem as garças, os tuiuiús e as araras estariam ameaçadas de perder o seu *habitat* devastado pelas queimadas e pelo desmatamento selvagem”. Além do exposto, é importante observar que a obra de Nogueira foi publicada em 1990, portanto, esta data nos leva a crer que a pesquisa que constata o que está citado acima tenha sido realizada ainda na década de 1980. Lembremos, também, que o poema de Aguiar é datado da década de 1980. Com isso entendido, pode-se concluir que ambos os textos demonstram que, ainda na década em referência, o homem não se importava com as conseqüências advindas da destruição da natureza, no caso, o Pantanal sul-mato-grossense. Mas, que homem é este a que autora se reporta? Certamente, não é do homem pantaneiro, pois para Nogueira (1999, p. 12) “Muito mais importante é o homem que nele vive tanto na condição de dono da terra, quanto na de vaqueiro, bagualeiro, garimpeiro, balseiro, pescador, etc.” O homem pantaneiro, segundo a autora (1999, p.13) é o “Ambientalista nato, pantaneiro típico, que no convívio diário com o ambiente, aprendeu a fazer a leitura da natureza, a fim de captar suas mais sutis transformações. Incapaz de realizações e ações que venham a prejudicar o Pantanal, há dois séculos mantém um relacionamento harmonioso que contribui para o fortalecimento das propostas de preservação dos seus diversos ecossistemas”. Nogueira (idem) vai definir o homem pantaneiro como sendo “o elemento nativo do Pantanal ou aquele que nele vive há mais de vinte anos compartilhando hábitos e costumes típicos da região.”

*agreste e das reservas naturais*. Com isso, Aguiar atribui, intencionalmente, à estrofe, um sentido bastante significativo e de elevada 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 a de manter a preservação e a conservação de tudo o que há e que pertence à fauna e à flora das terras pantaneiras da forma como estão e como sempre estiveram. Assim, o poeta atribui uma possível ação ideal a ave-símbolo: a de manter a tradição *pela imensidão da terra pantaneira*.

Como se pode constatar, 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 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 curimatá e o dourado.

Oposto, semanticamente, ao que expusemos anteriormente está o lexema DESTRUIÇÃO, disposto no primeiro terceto, pois este, além de não se associar significativamente ao lexema tuiuiú, indica uma ação que difere da carga simbólica contida na própria ave-símbolo. Nesta estrofe, o poeta faz um alerta, colocando o homem como o principal causador dos atos danosos nas terras pantaneiras<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Este homem a que se reporta o poeta, certamente, também não é o homem pantaneiro, conforme já posto anteriormente quando citamos Nogueira, que vai responsabilizar o poder público e a mídia pelos desarranjos causados pelo homem ao Pantanal. Nogueira (1999, p. 11), afirma que “cabe aos órgãos governamentais e aos meios de comunicação de massa alertar a opinião pública, sensibilizando-a, através da transparência da informação correta, que deve atuar como mecanismo capaz de desencadear um processo de conscientização popular, que possa superar os modismos de consumo passageiro, dando início a uma nova postura de respeito à natureza.”

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 inconsequência 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. Mas, por outro lado, parece que o alerta de Nogueira sobre a responsabilidade dos organismos governamentais começa a surtir efeito, pois apesar de posicionamentos contrários e divergências quanto à aplicabilidade e determinação de prioridades, o poder público começa a realizar 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 pantaneiro. 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 socioambientais 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

tuiuíú, 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 tuiuíú 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 tuiuíú 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 tuiuíú, 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 irreparável desequilíbrio ecológico, não fosse pela ação efetiva 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, isto, 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. À luz de Ingarden, podemos afirmar que 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 à temática e ao sentido crítico-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 estabelece 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 6<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> e 12<sup>a</sup> nos quartetos e 5<sup>a</sup> e 11<sup>a</sup> nos tercetos, garantindo dilação cadenciada ao poema.

É esse mesmo ritmo do poema que nos transmite uma noção de calma, 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 mesmo passo que as terminações acima nos trazem a sensação de algo calmo e duradouro, o poeta emprega também vocábulos com terminações que projetam 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 central 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 km<sup>2</sup>, 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.

### **Meu Mato Grosso do Sul<sup>19</sup>**

Eu vos agradeço, Senhor,  
por ter-me amparado  
no cumprimento de uma vida programada  
e que tinha como ponto alto  
minha volta ao Estado natal!  
E agora que regressei  
- como um filho pródigo, bem sei –  
minha gratidão, exuberante e infinita,  
ressoa em meu canto, que se materializa  
na sinfonia dos pássaros matinais

em revoadas libertas,  
nas florestas densas,  
nas campinas em flor,  
nos abraços dos amigos,  
nos campos cobertos de plantações,  
ou na alegria de meus pais.

Permiti, Senhor, que daqui por diante,  
eu, com meus cantares nascidos  
das entranhas de meu ser  
ou de um amor incomensurável  
que guardo no coração,  
saúde o sol de minha terra,  
fecundo, ardente, gerador de belezas,  
as fontes cristalinas, de águas puras,  
que eu saúde, pleno de entusiasmo,  
o progresso construído palmo a palmo  
pelos que aqui permaneceram  
corajosos, estóicos e até heróicos,  
o céu de meu rincão  
feérico, ardente, primaveril,  
o gado pastando nos campos,

---

<sup>19</sup> REIS, E. *Meu Mato Grosso do Sul*. Correio do Estado, Suplemento Cultural, Campo Grande, 06 out 1984, p. 8.

os viajantes nas estradas  
 o comércio dinâmico e atuante,  
 a indústria que já dá os primeiros passos  
 rumo a um límpido amanhã;  
 que eu saúde a imprensa escrita, falada,  
 televisada, livre e forte como o vento,  
 os professores, os estudantes,  
 os profissionais autônomos,  
 as noites estreladas,  
 o amanhecer, o pôr-do-sol,  
 irradiando paz, tranqüilidade!

Venho de longe, Senhor,  
 para esta terra que abençoastes  
 e que é a terra minha,  
 venho das praias inundadas de gente  
 das distâncias dos oceanos,  
 do corre-corre avassalante,  
 das loucas metrópoles  
 onde as criaturas são apenas  
 números para as estatísticas.

E agora, Senhor,  
 peço-vos mais um sacrossanto favor:  
 ajudai-me e amparai-me  
 para que, decidido e motivado,  
 com uma grande força interior,  
 me incorpore com minha humildade  
 mas também com meu ardor,  
 à legião dos bravos que labutam  
 de sol-a-sol, em todas as atividades,  
 para que um nome conquiste  
 em definitivo e honrado um lugar nos mapas,  
 e ainda se grave luminoso  
 - sob um céu ardente e todo azul –  
 nas rochas, em granito,  
 ou que seja escrito pelas flores  
 de todos os caminhos:  
 MEU MATO GROSSO DO SUL!

Para esta leitura analítico-interpretativa deste poema adotaremos, metodologicamente, a fragmentação do texto em seus vários elementos constitutivos e esquematizados. O estudo será realizado, num primeiro momento, atentando-se às partes do poema, notadamente às estrofes e as objetividades nelas apresentadas, bem como suas unidades de significação e suas formações fônico-linguísticas. Ao final, traremos uma interpretação geral sobre as análises desenvolvidas. Mas isso não significa que estaremos nos distanciando da noção do todo, até porque, lembramos que nossa análise se fundamenta, primordialmente, na teoria dos estratos de Roman Ingarden.

Elpídio Reis, para exaltar sua terra natal, escolhe uma composição poética muito utilizada por poetas líricos da Grécia antiga. Trata-se da ode, poema de exaltação que obedece a certo rigor formal. Segundo D'Onofrio (2007, p. 233), *do grego oidê que, como a palavra*

*hino, também significa “canto”, a ode era um poema caracterizado pela voz do cantor que se servia de um instrumento musical (lira ou harpa) para o acompanhamento musical. Mas dentro de uma visão macro-estrutural, a ode de Reis não apresenta o mesmo esquema configurativo que o das produções poéticas dessa natureza, originárias da Grécia antiga. O autor de “Meu Mato Grosso do Sul” prefere atualizar sua poética apropriando-se do versilibrismo, e propõe a narrativa lírica em primeira pessoa.*

O poema não apresenta rima, não há uma medida regular nos versos, que são agrupados em estrofes irregulares quanto ao número de linhas poéticas. Portanto, o poema não obedece aos ditames do rigor formal clássico. Reis prefere utilizar-se da liberdade poética porque parece querer anunciar o retorno a sua terra natal de modo singelo e apaixonado, contaminado também pelo espírito da humildade.

A despeito dos aspectos esquematizados, observamos que a escolha da ode é bem apropriada, pois a temática proposta só poderia ser desenvolvida tomando-se como corpo instrumental uma composição poética desta natureza. O léxico empregado é bastante simples, assim como também o é a intenção do poeta. Em síntese, Reis quer apenas agradecer, saudar, dizer de onde está vindo e pedir para ser aceito novamente em sua terra natal. É a respeito dessas objetividades que trataremos a seguir.

Mesmo em face de uma rápida e despreziosa leitura, é evidente a identificação do poeta com sua terra natal. O poema sugere um tom que se aproxima da oração. Carregado de certo sentimento religioso, o poeta sempre inicia as estrofes invocando a presença de Deus. Lembramos que o fato de invocar uma entidade do mundo espiritual, para que ela traga inspiração ao poeta, é algo que sempre esteve presente na poesia clássica, a exemplo de um Camões em *Os Lusíadas* e de Homero em *Odisséia*.

Para o estudo das unidades significativas, encontramos na primeira estrofe um léxico todo voltado para esse tom religioso de que falamos anteriormente. Os lexemas *agradeço*, *amparado* e *regressei* denotam essa objetividade, pois são termos que contêm carga semântica direcionada a aspectos identificados nas orações que comumente os seres humanos dirigem ao divino. Assim é que o poeta “agradece” o “amparo” recebido no seu “regresso” à terra natal. Para reforçar ainda mais esse tom, Reis emprega também os lexemas *pródigo* e *gratidão*. Mesmo que o enredo em si não tenha o mesmo significado contido na passagem bíblica, mas há uma retomada da ação histórica, no caso, o retorno do filho pródigo e sua gratidão por ter sido aceito novamente em meio aos seus familiares e sua comunidade.

Com efeito, diferentemente da acepção bíblica no que diz respeito à parábola do filho pródigo, é importante ressaltar que Reis tinha consciência de que um dia retornaria a sua terra natal e que isso teria um significado muito importante em sua vida. Esta situação, ele mesmo confirma nos versos: *no cumprimento de uma vida programada/e que tinha como ponto alto/minha volta ao Estado natal*. Fica, então, evidente que ele sabia de seu retorno e ainda, muito grato por isso, gostaria que essa gratidão ressoasse em forma de canção e que ela se espalhasse, materializando-se por toda parte.

Encontramos essa manifestação nos versos que se seguem à primeira estrofe: em *revoadas libertas/nas florestas densas/nas campinas em flor/nos abraços dos amigos/nos campos cobertos de plantações/ou na alegria de meus pais*. Estes versos, por sua vez, são unidades significativas que mostram imagens poéticas sob dois aspectos: Primeiro: os três primeiros e o quinto versos retratam a paisagem rural da terra natal de que tanto fala o poeta, isto é, do que o poeta identifica ser e pertencer à sua terra, no caso, a revoada de pássaros, as florestas densas, as campinas floridas e campos cobertos de plantação<sup>20</sup>; Segundo: no quarto e sexto versos, Reis valoriza pessoas, representadas pelos seus amigos e seus pais. Estas imagens carregam um sentido significativo para que o poeta possa continuar seu canto e retratar sua terra, pois vão resumir as objetividades de que se vai discorrer na próxima estrofe. Pode-se confirmar isso na leitura dos versos: *Permiti, Senhor, que daqui por diante,/eu, com meus cantares nascidos/das entranhas de meu ser/ou de um amor incomensurável/que guardo no coração,/saúde o sol de minha terra*. Adiante, segue nossa análise sobre o segundo aspecto que ele esquematiza em seu poema.

Na segunda estrofe, constata-se que as objetividades aí apresentadas dizem respeito a uma gama de situações que fazem referência a objetos constituintes do imaginário do poeta. Em tom laudatório, Reis nos chama atenção ao que se propõe a saudar. Ele faz uma divisão dos aspectos, colocando-os, sem obedecer sequência ou ordenação alguma, em três categorias: *natureza, desenvolvimento, pessoas*. Para aspectos da natureza, Reis fala do sol

<sup>20</sup> Sobre a identificação que o poeta faz de sua terra aos aspectos rurais (fauna, flora, campos), notamos que sua consideração é convergente ao que expõem historiadores a esse respeito. Segundo Bittar (2009, p. 30) “Depois da divisão, Mato Grosso do Sul, um estado agrário, começou a ser afamado por suas grandes e belas fazendas, pelos numerosos rebanhos de gado nelore que contrastam com o verde do cerrado e convivem com a exuberante fauna e flora pantaneiras.” Com isso posto, observa-se que ainda na década de 1980 o Estado de Mato Grosso do Sul trilhava o caminho do desenvolvimento econômico com as principais atividades de produção voltadas para o setor agropecuário. Ainda segundo Bittar, o Estado possui uma “Paisagem bucólica composta de lagoas que pintam o cenário verde-azul, pela cor branca do nelore e pelas imensas lavouras de soja e de cana.” Até certo ponto, o excerto vai ao encontro do que Reis expõe em seu poema em relação à identificação do homem a terra, isto quer dizer que este homem vive e é fruto deste ambiente “bucólico” e produtivo, mas, que significa também sua sobrevivência enquanto ser humano que vive em sociedade.

como promotor da vida; das fontes cristalinas que dão sustentação à vida existente; do céu maravilhoso; das noites estreladas, do amanhecer e do pôr-do-sol. Tudo isso, para o poeta, deve irradiar paz e tranquilidade, de modo que todos possam se aproveitar do que a terra oferece.

No que se refere à categoria *desenvolvimento*, o poeta procura mencionar aspectos relativos à economia local: a indústria e seus primeiros passos; o comércio dinâmico e atuante; a pecuária como atividade lucrativa<sup>21</sup>; a imprensa atuando de forma livre. Juntando-se todos esses aspectos Reis saúda *o progresso construído palmo a palmo/pelos que aqui permaneceram*.

O fechamento do conteúdo significativo da estrofe realiza-se com a presença das *peessoas*, categoria lembrada por Reis para dinamizar todo o processo e construção de um espaço que acredita ser bastante promissor em sua terra natal. Para esta categoria, o poeta saúda os viajantes, que, com muito labor, encaram as estradas; os professores e sua atuação, transformando para melhor o cenário educativo; os estudantes se preparando para o futuro<sup>22</sup>; os profissionais autônomos cuidando de seus negócios. Enfim, observa-se que Reis, através da saudação também mostra, com estas objetividades apresentadas, que sua terra natal tem futuro.

Na terceira estrofe, além de Reis caracterizar o lugar onde havia permanecido por algum tempo, faz também, ao nível das unidades de significação, uma comparação entre a

---

<sup>21</sup> Quanto aos itens indústria, comércio e pecuária, elencados por Reis, no quesito *desenvolvimento*, verificamos, quanto ao setor terciário, que “A indústria, no Mato Grosso do Sul está relacionada, principalmente, com a atividade agropecuária, produzindo: couro e pele, farelo e torta de soja, embutidos de suínos e aves, farinha de trigo, milho e mandioca e outros produtos alimentícios. Há também a extração de minerais, madeira e gás natural, a produção de fertilizantes, entre outros” (GRESSLER e VASCONCELOS, 2005, p. 188). Ainda nesta mesma década de 1980, sobre a pecuária e a vocação do estado para o setor rural, outra autora que constata a mesma situação é Bittar (2009, p. 34), pois para a pesquisadora “Mato Grosso do Sul é um estado eminentemente agropecuário que mantém a pecuária como atividade mais tradicional.” Bittar (2009), complementa ao afirmar que em 1985 a pecuária chegou a participar da arrecadação de ICMS com 56% do total de imposto arrecadado. Ainda sobre esta questão vocacional do estado, comparamos dados sobre o processo de urbanização das décadas de 1980 e 2000 e verificamos o seguinte: o percentual urbano na década de 1980 era de 67%, enquanto que atualmente o percentual é de 85,4% (Fonte: IBGE, 2013). Portanto, tínhamos na década de 1980, praticamente, o dobro da população rural que temos atualmente.

<sup>22</sup> No que se refere à categoria *peessoas*, e especificamente fazendo alusão ao setor educacional na década de 1980, Bittar (1998, p. 51) expõe que “a política educacional do governo recém-empossado começou a ser gerada a partir dos protagonistas envolvidos diretamente no processo educacional, no caso, professores e estudantes, cujos movimentos estavam em ascensão, como também de outras organizações superestruturais que possuíam propostas para a educação.” A autora está se referindo ao processo de redemocratização do país e da primeira eleição direta para governador no ano de 1982, após a ditadura militar. Reis, em seu poema, também menciona esta situação, o que nos leva a crer que as pessoas começam a ser realmente mais ouvidas e valorizadas como cidadãs e a ter mais liberdade de expressão.

terra em que nasceu e a terra de onde retornou. É certo que o poeta não abandona o tom religioso e laudatório, principalmente quando se reporta a sua amada terra. Portanto, as objetividades aqui apresentadas dizem respeito ao *espaço* ocupado pelo poeta durante um período de sua vida. Trata-se de um espaço físico que será caracterizado sob forma comparativa ao espaço em que o poeta tem como sua terra natal.

Tomando-se por base as unidades significativas da estrofe, o poeta destaca o valor substancial de sua terra natal em detrimento ao lugar de onde veio. O destaque é assinalado notadamente pela categoria *pessoas*, a qual recai toda a carga significativa contida na estrofe. Quatro versos denotam bem essa situação: *venho das terras inundadas de gente/do corre-corre avassalante/onde as criaturas são apenas/números para as estatísticas*<sup>23</sup>.

Na verdade, o poeta utiliza-se do recurso comparativo de forma indireta, pois intencionalmente pretende acentuar a noção de pertença a terra. O terceiro verso recebe a carga semântica que corresponde a nossa afirmação: *e que é a terra minha*. Em relação a isso, Lapa (1982, p. 26) explica que as palavras podem possuir valor sentimental ou intelectual, pois *umas têm uma dominante afetiva, outras uma dominante intelectual*. E mais: *O pronome possessivo assume por vezes significações que pouco ou nada têm que ver com a posse* (LAPA, 1982, 121). Respeitando o que teoriza Lapa temos que observar, no caso do verso em destaque, que o pronome *minha* não denota posse, e está carregado de valor afetivo, transmitido, inclusive, pela posição que ocupa no verso, isto é, posposto ao nome, constituindo a conhecida figura de linguagem nominada por *hipérbato*.

Indiretamente, Reis quer intuir que a “terra minha” é um lugar bem melhor para se viver do que o lugar de onde ele veio, pois nela há, como já se evidenciou nas estrofes anteriores, aspectos naturais, econômicos e humanos suficientes para garantir uma vida tranquila e próspera. Observemos, ainda nesta estrofe, que a esta terra que é *abençoada por Deus*, Reis vai afirmar, ao final, que as criaturas que nela habitam não são apenas números para as estatísticas. Dessa forma, o poeta conclui ressaltando o valor substancial das pessoas que vivem na sua terra natal, pois para ele elas não são tratadas como números, mas sim como pessoas humanas.

---

<sup>23</sup> O poeta emprega nestes dois versos o que a linguagem retórica chama de *enjambement* (encavalgamento). Para D’Onofrio (2007, p. 194) esta situação significa que “a pausa fônica final do verso separa aquilo que sintática e semanticamente é inseparável – o sujeito do verbo, o verbo de seu objeto, o adjetivo do substantivo, o artigo do nome.”

A última estrofe é o momento em que o poeta finaliza sua ode, rogando novamente a Deus para que seja aceito junto aos seus conterrâneos. Para reforçar seu pedido, com intuito de atingir sua realização, Reis novamente recorre a um léxico de cunho religioso. De início, observamos que os lexemas verbo-pronominais *peço-vos*, *ajudai-me* e *amparai-me*, assim como o lexema nominal *sacrossanto*, funcionam como núcleos ideativos da estrofe<sup>24</sup>. Tal é a importância deles, que a formação dessa composição semântica vai possibilitar ao poeta distender, no decorrer da estrofe, sua proposta conclusiva de saudar sua terra natal. E mais, nesse caso, esquematicamente, este será o seu último “pedido” de ajuda e amparo, por isso ele quer reforçá-lo, tornando-o sagrado, e para que isso ocorra, emprega o lexema *sacrossanto*. O poeta utiliza-se desses recursos, denominados por D`Onofrio (2007, p. 198) como *uma rede de equivalências lexicais*, para que seu pedido seja plenamente atendido. Portanto, Reis não considera que há negativa para ele, pelo contrário, ele tem certeza que será bem sucedido em seu ato de rogação.

Depois da preparação de seu pedido, e a certeza de lograr êxito, o poeta conclui passando a discorrer sobre as objetividades. Encontramos nelas três situações importantes. Dividindo-as, temos três categorias: *a incorporação*, *a conquista* e *a saudação final*. Primeiro, *a incorporação*: no retorno a terra natal, algo de muito importante para poeta é ser aceito por aqueles que nela permaneceram trabalhando, àqueles a quem ele chama de *legião dos bravos*; Segundo, *a conquista*: o poeta deseja ser reconhecido, e para isso quer, com muita honra, conquistar definitivamente *um lugar nos mapas*; Terceiro, *a saudação final*: reportando-se a aspectos da natureza de sua terra, Reis finaliza pedindo para que o nome de seu estado natal seja gravado nas rochas *ou que seja escrito pelas flores/de todos os caminhos: MEU MATO GROSSO DO SUL*.

Por fim, para o poema-canção entoado por Reis, nota-se que a escolha da ode como modelo composicional é bem acertada. Percebe-se que o fundo religioso textualmente expresso, transmite ao poeta certa segurança que vai, teoricamente, repercutir no cumprimento de suas ações e objetividades, constituídas de vários significados e situações: agradecimentos, gratidão, saudações, explicações, comparação, pedidos. Estas objetividades não teriam sentido se não fosse para pôr em evidência o que o poeta sente por sua terra natal e também para saudá-la. Assim, no decorrer da análise, nota-se a valorização e o sentimento de

---

<sup>24</sup> Lapa (1982, p. 10), sobre o valor ideativo das palavras entende o seguinte: “Que há palavras reais, fundamentais, que levam em si toda a responsabilidade do sentido da frase, e que há instrumentos gramaticais, encarregados de estabelecer a ligação entre as idéias”.

pertença que o poeta deposita à terra onde nasceu e que tinha consciência de um dia a ela retornar.

### Guavirais<sup>25</sup>

Os guavirais estendiam pela orla da cidade,  
 Saltavam dourados,  
 Como que semeados pelo vento;  
 A frutinha verde,  
 De polpa amarela  
 Era uma espécie de uva indígena,  
 Misto de selva e sumo doce;  
 Havia trilhas para os que vinham colher guavira,  
 Alguns enchiam cestas,  
 Chapéus,  
 As mulheres aproveitavam os aventais  
 Ou as rodas das saias;  
 Ninguém parecia se importar  
 Com o sol do verão,  
 Tinindo de mormaço,  
 Secando as cascas jogadas,  
 Cheirando a bagaço;  
 O pôr-do-sol descia  
 Como um manto de sangue suave  
 E, nesta hora,  
 Mágica e morna,  
 Os corpos quedavam para o amor silvestre,  
 Viscoso como o mel das abelhas.  
 Ir no campo catar guavira  
 Era o convite generoso e fecundo  
 Desta terra de cerrado.

Como é de praxe, em quase a totalidade de sua poética, Raquel Naveira expressa, intencionalmente, nos versos de “Guavirais” utilizando-se do versilibrismo e da prosa poética. Categoricamente, esse tipo de composição poética centra seus efeitos expressivos valendo-se de uma linguagem mais corrente, o que leva o poeta, na maioria das vezes, a despojar-se do emprego dos recursos fônico-linguísticos. Este tipo de linguagem, como nos ensina Ingarden, leva o leitor a observar aspectos mais relevantes contidos no estrato objetivo.

Ao nível dos aspectos esquematizados, o poema contém apenas uma estrofe com vinte e seis versos. Nela, o vocabulário empregado é leve e habitual, próprio para esta modalidade de composição poética, o que o torna também característico da objetividade temática desenvolvida: a narração festiva da colheita aleatória de uma fruta silvestre muito

---

<sup>25</sup> NAVEIRA, R. *Guavirais*. Revista da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras. Campo Grande, 2008, n. 13, p. 60.

comum no cerrado, a guavira<sup>26</sup>. Esta temática nos remete ao lendário mundo dos gregos antigos e às suas poesias pastoris, cultivadas na região do Peloponeso. De forma romantizada, a retomada desse clima bucólico que busca a exaltação da natureza e tudo o que lhe diz respeito, acontece também no século XVIII, com os poetas árcades.

O que temos para a leitura analítico-interpretativa é uma écloga, mas, de certa forma, uma écloga atualizada por Raquel Naveira, que procura dispensar alguns elementos formais próprios do universo poético de composições desta natureza. A autora não tem, por exemplo, a preocupação de apresentar em seu poema estrofação, métrica e o diálogo, aspectos muito comuns nas éclogas clássicas. Por outro lado, é no conteúdo temático desenvolvido nas unidades de significação que se manifesta a intenção de retratar o mundo espacial objetivo através do espontâneo, do natural e do simples; estes, encontrados nos objetos e nas situações dispostos no decorrer da composição poética.

Para explicarmos a escolha dessas objetividades (tema, espaço, objetos e situações) e a recusa dos elementos formais, devemos nos reportar ao estrato dos aspectos que, segundo Bordini (1990, p. 107), *através dos aspectos esquematizados, configuram-se na obra uma maneira de ver, uma cosmovisão específica de um autor e de uma época*. Assim, importa realçar que é neste sentido que a autora vai conformar sua composição à espontaneidade, que é própria do processo de criação lírica, e que remete ao assunto bucólico retratado no texto. Quanto ao espaço retratado no poema, observa-se que a autora apenas menciona um espaço urbano (cidade), mas não o determina e nem fala sobre ele, mas de seu entorno (orla), e é sobre esse espaço que versará a temática do poema. Passaremos, a seguir, à leitura analítico-interpretativa do poema em seus aspectos particularizantes. Para isso, dividimos o poema em seis partes, obedecendo aos assuntos nele contidos.

De início, logo nos três primeiros versos, a autora vai fazer a apresentação espacial das objetividades que serão desenvolvidas no decorrer das unidades significativas. Temos os versos *Os guavirais estendiam pela orla da cidade,/Saltavam dourados,/Como que semeados pelo vento*, indicando o espaço em que as situações serão desenvolvidas. Neste caso, trata-se da plantação de uma fruta silvestre que se estende em torno de uma cidade não determinada textualmente, portanto, ficando aí um ponto de indeterminação, como nos explicita Ingarden.

---

<sup>26</sup> De acordo com o *site* abraselbonito, “A **guavira** também conhecida como gabiropa, é uma palavra de origem Guarani, que significa “*árvore de casca amarga*”. Ganhou este nome provavelmente porque os índios faziam uso de suas **propriedades medicinais**. Hoje foi comprovada sua **ação adstringente e antidiarréica**. A infusão das folhas é **relaxante para aliviar dores musculares**, através de banhos de imersão.”

Estilisticamente, outro fenômeno que devemos observar é o emprego dos verbos no passado imperfeito denotando certa proximidade narrativa entre autor e fato. Nos versos em referência encontramos os verbos *estender* e *saltar* conjugados neste tempo, mas o emprego dele está presente nas demais unidades significativas do poema, portanto, o tempo verbal do poema é o passado imperfeito. Sobre esse aspecto, segundo Lapa (1982, p. 151), *se usar o imperfeito é viver no passado, por um esforço de simpatia, pode substituir-se naturalmente pelo presente histórico, ao qual está reservado o mesmo papel*. Dessa forma, podemos afirmar que a escolha desse tempo verbal revela que a autora encara o passado como se fosse presente e tende a viver nele com as forças da imaginação e do sentimento, identificando-se, por sinal, com o que há nele.

As objetividades apresentadas nas unidades significativas *A frutinha verde,/De polpa amarela/Era uma espécie de uva indígena,/Misto de selva e sumo doce*, descrevem e caracterizam o objeto principal do poema, os guavirais. A autora explica que a fruta é verde por fora e amarela por dentro e a compara com a uva, mas uma uva diferente: indígena. Este lexema nos leva a entender que a guavira possui propriedades degustativas similares as da uva, mas não é “cultivada” para o mesmo fim, pois enquanto a videira é plantada para fins comerciais, os guavirais são *semeados pelo vento* e a sua fruta é saboreada *in natura*<sup>27</sup>.

No último verso (*Misto de selva e sumo doce*), a autora propõe um pensamento antitético, visando à formação de uma sinestesia para evocar no leitor o sentido palatal, pois finaliza a descrição da fruta como se ela fosse uma mistura do não civilizado (selva) com o gosto de algo doce como mel (sumo doce). Nesse entrecruzamento de sensações, contido na unidade significativa em questão, é que se observa que a autora procura, intencionalmente, vincular a fruta à terra, mais precisamente à terra do cerrado brasileiro.

Após a caracterização do objeto principal, que também intitula o poema, encontramos nas unidades significativas *Havia trilhas para os que vinham colher guavira,/Alguns enchiam cestas,/Chapéus,/As mulheres aproveitavam os aventais/Ou as rodas*

---

<sup>27</sup> Sobre a planta e seu cultivo, Elpídio Reis (2005, p. 74) assim se expressa, em tom ufanista: “Trata-se de arbusto nativo nos campos de Mato Grosso do Sul e que, segundo consta, já foi levado para outras plagas sem resultado positivo. É que a planta recusa outra terra que não aquela onde nasce sem ser plantada pela mão do homem. E Mato Grosso do Sul, ‘terra dadivosa e boa’, foi a escolhida pela famosa plantinha.” Reis (2005, p. 74) também comenta sobre o sabor da fruta e da identificação do nativo para com ela: “Os que já se deliciaram com a guavira são unânimes em afirmar que nenhuma outra se lhe compara, no gênero, em gosto. Guavira – seja da miúda ou da graúda, para ficar com as expressões usadas pelo povo sul-mato-grossense – é o que se poderia chamar de gostosura!”

das saias, o ambiente e o espaço em que em se dava a colheita da guavira<sup>28</sup>. Através das unidades significativas citadas, assim como as que se seguem, reconhecemos que, à luz da topoanálise, o espaço determinado no poema é realista, pois nota-se que o espaço construído na obra semelha-se à realidade cotidiana da vida real (BORGES FILHO, 2008, p. 3). Esta construção está presente nas recordações da autora em relação ao próprio ambiente espacial (trilhas) e também das personagens e suas ações (alguns enchiam cestas e chapéus, as mulheres aproveitavam os aventais).

Nas unidades significativas adiante, a autora vai apresentar objetividades que se somam à temática anterior. Segue-se, assim, à apresentação do elemento humano no verso *Ninguém parecia se importar*, e com a caracterização do ambiente espacial nos próximos versos: *Com o sol do verão,/Tinindo de mormaço,/Secando as cascas jogadas,/Cheirando a bagaço*. Dessa forma, Naveira compõe seu poema em tom memorialístico, lembrando a colheita da guavira como realmente acontecia. Ainda nesse conjunto de unidades significativas aparece, ao nível do estrato fônico, um recurso melódico: a rima cruzada nos versos *Tinindo de mormaço/Cheirando a bagaço*.

O clima que se forma no ambiente espacial determinado nos remete aos clássicos hábitos dos gregos antigos, quando buscavam a natureza como refúgio e contemplação. Naveira, nos versos *O pôr-do-sol descia/Como um manto de sangue suave/E, nesta hora,/Mágica e morna,/Os corpos quedavam para o amor silvestre,/Viscoso como o mel das abelhas*, reacende as famosas frases horácianas “*fugere urbem*” e “*locus amoenus*”. A figura

---

<sup>28</sup> No que respeita ao período de colheita da fruta, o *site* abrasilbonito informa que o florescimento ocorre de setembro a novembro e os frutos amadurecem de outubro a dezembro: “A época da guavira é tempo de ver as pessoas no campo com uma sacolinha na mão, colhendo guavira para comer ou vender “*por litro*” na cidade”. Provavelmente, talvez num passado não muito distante, como nos fala Naveira, a colheita da frutinha era algo muito comum nas terras sul-mato-grossenses. As pessoas cultivavam o hábito de ir ao campo para colher a fruta e apreciar seu delicioso sabor. Por outro lado, o *site* registra também o risco de extinção da planta: “Antigamente a guavira era a planta mais encontrada no **cerrado sul-mato-grossense**. Era comum encontrá-las na **beira da estrada** e até mesmo **pertinho das residências, em terrenos desabitados**. Mas nos últimos cinquenta anos, quase todo o cerrado foi destruído para o **plantio de soja, milho e pela limpeza de áreas de pastagem**, eliminando a maioria dos guavirais.” Quem também registra este fato nocivo para com os guavirais e demais plantas nativas, é o poeta douradense Ison Osório (2012). O autor menciona que os agricultores, oriundos de um fluxo migratório de outros estados foram os responsáveis pela devastação do cerrado sul-mato-grossense. Assim ele se expressa: “Entre as centenas de espécies vegetais que foram destruídas, vale mencionar a guavira. Quando aproximava o mês de novembro ou dezembro, as famílias douradenses saíam pelos campos para colher guavira, uma fruta saborosa e muito apreciada pela população, sobretudo pelas crianças.” (OSÓRIO, 2012, p. 23). Pelo que expuseram, tanto os autores quanto o *site*, fica evidente que o sul-mato-grossense nato procurava cultivar seus hábitos e raízes culturais, preservando e zelando pelo seu habitat natural, como expressa Naveira nos versos: “Ir no campo catar guavira/Era o convite generoso e fecundo/Desta terra de cerrado.” Por outro lado, conforme mencionamos, os emigrantes que chegavam ao estado estabeleciam com a terra outro tipo de relação, pois a terra significava para eles fonte de renda financeira, adquirida através da produção mecanizada.

empregada pela autora para caracterizar este clima é a *símile*, e a encontramos nos versos: *O pôr-do-sol descia/Como um manto de sangue suave e Os corpos quedavam para o amor silvestre,Viscoso como o mel das abelhas*. A comparação ostensiva, exposta através destas unidades significativas, permite ao leitor visualizar todo um clima natural em harmonia, construído no espaço determinado (os guavirais), e, também, a identificação do homem com este espaço, pois *Os corpos quedavam para o amor silvestre*.

Ao concluir o poema, com os versos *Ir no campo catar guavira/Era o convite generoso e fecundo/Desta terra de cerrado*<sup>29</sup>, Naveira retoma a ideia circunstancial introdutória que determina o espaço (guavirais) onde vai enredar sua temática e fala de como é bom se estar nele e aproveitar o momento presente. Este tipo de situação nos remete ao “*carpe diem*”, máxima latina ditada por Horácio, em que, diante da brevidade do tempo, deve-se gozar o dia e cada momento dele na sua plenitude.

Retomando a noção de espaço, no âmbito da topoanálise, nota-se que a autora inicia seu poema apresentando um microespaço: *Os guavirais estendiam pela orla da cidade*, e finaliza localizando-o no macroespaço, com o verso: *Desta terra de cerrado*. Além disso, a autora cria um ambiente, que segundo Borges Filho (2008, p. 5) *Na perspectiva da topoanálise, o ambiente se define como a soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico*. No caso, o poema apresenta a soma da natureza (os guavirais) com o clima psicológico, originado pelas atitudes das personagens (*alguns, mulheres*) para gerar o ambiente. Por fim, ao que se apresenta, este ambiente é todo revestido de um clima festivo, harmônico, contemplativo e alegre, pois, como vimos, há, também, uma total identificação do homem com tudo o que o ambiente oferece a ele.

### Canção de Mato Grosso do Sul<sup>30</sup>

É linda a minha terra natal  
Ao despontar da aurora-arrebol  
Alvorada é toque de fada  
A passarada desperta a cantar.

<sup>29</sup> Rui Garcia Dias (2012, p.249), cronista e membro da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, registra, de forma romântica e com certo gracejo que a “colheita estimula os encontros sociais, geralmente alegres e estimuladores de atrações românticas. Catar guavira no verão às vezes gera namoro e aumento demográfico.” Mas, por outro lado, o autor (idem) também se preocupa com sua extinção: “É uma reunião lúdica incorporada à tradição rural que tende a acabar, com a destruição da vegetação nativa, substituída por pastagens e lavouras lucrativas. O ser humano gosta de ser expulso do paraíso.”

<sup>30</sup> GOMES, O. G. *Canção de Mato Grosso do Sul*. Correio do Estado, Suplemento Cultural, Campo Grande, 20/21 jan 1979, p. 6. (considera-se este poema da década de 1980 em virtude da divisão do Estado de MT em MT e MS, em 1979, e da fundação da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras nesta mesma data)

Os sabiás trinam na mata  
 Em coro piam os sanhaços  
 Na pindaíba canta o jaó  
 O pássaro-preto canta também.

O céu radioso é azul  
 O sol esplendoroso desponta  
 Da cascata ouvindo o murmúrio  
 A natureza desperta a sorrir.

A verde bandeira oscilando  
 Na bananeira a brisa suspira  
 Vicejam, no prado e campina,  
 Agridoce guavira, a pitanga.

É linda a minha terra natal,  
 A cachoeira é cantiga dolente  
 Farfalham coqueiros ao vento  
 Murmuram as águas da bica.

Na minha terra risonha  
 Floresce e canta a natura  
 Vergel de flores extasiam  
 Trino de ave é canção.

Borboletas multicores  
 Osculam e fecundam as flores  
 Estrelas no céu coruscantes  
 Habitam as noites tranqüilas.

A flor de laranja olorosa,  
 Nas mangueiras a resina que chora  
 Flor de pessegueiro mimosa  
 Galhos roxos de amora.

Palmeiras esguias oscilantes  
 Dos buritis flabelos em leques  
 A noite o véu envolvendo  
 Embacia o céu sem estrelas.

Minha terra natal é ditosa  
 Da cascata ouvindo a cantiga  
 Os passarinhos piam catitas  
 Cantam galos – bois a mugir.

É o Estado pujante que nasce  
 Para crescer, vencer o porvir  
 Mais um filho a honrar nossa Pátria  
 Nova estrela no Pavilhão do Brasil.

Composto em primeira pessoa, tematicamente, em “Canção de Mato Grosso do Sul”, Gomes procura fazer uma homenagem ao estado que nasce, descrevendo o que nele há, do ponto de vista idílico e fundacional. Com efeito, de modo geral, ao focalizar o estrato das unidades significativas, nos deparamos claramente com a presença de vocábulos vinculados a um âmbito semântico que evoca a natureza. Em meio a particularidades de ordem geográfica, esta mesma natureza vai postar elementos tanto da fauna (sabiás, sanhaços, jaós) quanto da

flora (pindaíba, guavira, pitanga), mas elementos estes que aludem a um determinado local espacial, neste caso, o Mato Grosso do Sul<sup>31</sup>. No fundo, isto tudo nos leva a observar as objetividades apresentadas no poema, no caso vertente, o vetor temático que domina o texto: cantar as belezas naturais da terra natal do poeta.

Para as formações fônico-linguísticas, o que se constata em termos de métrica é a predominância de versos eneassílabos (*É/ lin/da/ mi/nha/ te/rra/ na/tal*), mas encontramos formações com sete (*Na/ mi/nha/ te/rra/ ri/so/nha*), oito (*Os/ sa/bi/ás/ tri/nam/ na/ ma/ta*) e dez (*A/ pa/ssa/ra/da/ des/per/ta a/ can/tar*) sílabas poéticas. Quanto à rima, o autor dispensa quase que totalmente este recurso, apresentando-a somente em dois momentos, respectivamente, nas estrofes sete (primeiro e segundo versos: *Borboletas multicores/Osculam e fecundam as flores*) e oito (segundo e quarto versos: *Nas mangueiras a resina que chora/Galhos roxos de amora*).

O poema, composto por onze estrofes, possui um ritmo que se alterna, dependendo do número de sílabas poéticas de cada verso, não havendo regularidade nos apoios rítmicos que apresentam os seguintes esquemas: 4-6-9 (*É/ lin/da/ mi/nha/ te/rra/ na/tal*); 4-7-10 (*A/ pa/ssa/ra/da/ des/per/ta a/ can/tar*); 5-8 (*A/ ver/de/ ban/dei/ra os/ci/lan/do*); 4-7 (*Na/ mi/nha/ te/rra/ ri/so/nha*). Sobre esta questão, Ingarden (1965, p. 68) aponta que *os ritmos diferentes e as características rítmicas são portadores de um novo fenômeno fônico-linguístico, o andamento*. Esta situação parece estar presente no recorte que fizemos para exemplificar ao que se reporta Ingarden (1965, p. 68), que conclui afirmando

<sup>31</sup> Com o intuito de mostrar as belezas naturais do estado, Gomes menciona em seu poema elementos da fauna e flora. Para aprofundarmos esta discussão buscamos, na tentativa de descrever aspectos concretos quanto a estes elementos, fundamentação na obra “Mato Grosso do Sul: Aspectos históricos e geográficos” de Gressler e Vasconcelos. Sobre os tipos de vegetação as autoras (2005, p. 167) apontam que “A vegetação em Mato Grosso do Sul é bastante variada, possuindo os seguintes tipos: cerrado, campos limpos e floresta tropical, além da vegetação específica do Pantanal.” Detalhando esta vegetação, as autoras expõem que o cerrado é o que caracteriza o estado e é predominante no norte e nordeste. Os campos limpos são encontrados mais ao sul, na região de Amambaí e Maracaju. Já a floresta tropical, que é a mata cheia de árvores altas, tendo em seu interior árvores menores é encontrada no extremo sul do estado. Porém, afirmam as autoras, que esta vegetação nativa, em grande parte foi substituída por pastagens e plantações. Por fim, a vegetação do Pantanal, que é formada de áreas distintas do cerrado, de campos e de matas, situa-se ao oeste do estado. Quanto à fauna (idem, p. 170), as autoras colocam que “A fauna em Mato Grosso do Sul é riquíssima em número de espécies. Muitas delas, entretanto, contam com um número reduzido de indivíduos. A região de maior diversidade é o Pantanal”. Sob o aspecto cultural, entre tantas canções que homenageiam a fauna e a flora do estado, encontramos uma muito conhecida, composta por Nhô pai e Mario Zan. É ela intitulada “Siriema do Mato Grosso”, cuja letra é a seguinte: “Ó siriema do Mato Grosso/Teu Canto triste me faz lembrar/Dos tempos que viajava/Tenho saudade do teu cantar/Maracaju, Ponta Porã/Quero voltar pro meu Tupã./Rever os campos que conheci/Ó siriema, teu canto ouvir.” Para muitos sul-mato-grossenses, entre eles, o poeta Ilson Osório (2012), a siriema é uma ave ainda muito encontrada em quase todas as regiões do estado.

que o *andamento vai determinar a rapidez ou a lentidão como ainda o da leveza ou da gravidade pesada*.

Devido a essa alternância, configurada nas formações fônicas, apesar de apresentar versos curtos, o poema se enquadra no eixo que condiz com o da lentidão e o da leveza, como exemplificamos acima. Aliados a essa circunstância, temos o léxico e a sintaxe. Quanto ao léxico, a presença de vocábulos de fácil entendimento (terra, alvorada, passarada, mata, sabiás) proporciona uma leitura mais segura e equilibrada. A disposição sintática interna nas estrofes também colabora para o andamento rítmico do poema. Na sua maioria, as unidades significativas de cada estrofe estão dispostas de forma que o pensamento se completa de dois em dois versos, como podemos verificar na primeira estrofe: [*É linda a minha terra natal/ Ao despontar da aurora-arrebol*] [*Alvorada é toque de fada/ A passarada desperta a cantar*].

Outro recurso sonoro a que o autor recorre é a repetição literal do verso *É linda minha terra natal* (primeira e quinta estrofes) e o verso *Da cascata ouvindo o murmúrio* (terceira e décima estrofes). Neste último, o autor faz um paralelismo, pois a repetição não é literal como a do anterior, uma vez que substitui-se a última palavra do verso da estrofe dez: *Da cascata ouvindo a cantiga*. Num primeiro momento, com este recurso, o autor busca intensificar o sentido que atribui a sua terra natal demonstrando, assim, o amor que sente por ela. Do mesmo modo procura mostrar aspectos encantadores da natureza local.

Adiante, para focalizar nosso olhar analítico nos estratos das unidades significativas, das objetividades e dos aspectos esquematizados, faremos uma divisão das estrofes no sentido de sedimentar com mais cuidado nosso entendimento acerca da leitura do poema. A divisão se dará na tentativa de agrupar os assuntos em comum, contidos sequencialmente nas estrofes.

De início, atentamos para as unidades significativas das estrofes de um a quatro. As objetividades nelas apresentadas resumem-se em temas, objetos, espaços e situações que se referem ao momento em que acontece o amanhecer do dia. O espaço, apesar de não estar expresso diretamente em nenhuma estrofe, é o Mato Grosso do Sul, evidenciado no título do poema.

Com exceção da segunda estrofe, as demais apresentam segmentos metafóricos que colaboram tanto com a beleza do texto, quanto com a intenção do autor em demonstrar como é bonita a natureza de sua terra. Como exemplo, constatamos que a metáfora da

primeira estrofe *Alvorada é toque de fada*, leva o leitor a imaginar um momento de rara beleza acontecendo num determinado espaço (terra natal). A partir desta metáfora, reforçada pelo verso anterior *Ao despontar da aurora-arrebol*, dar-se-á uma série de situações envolvendo a fauna e a flora, como se pode notar nos versos da segunda estrofe: *Os sabiás trinam na mata/Em coro piam os sanhaços/Na pindaíba canta o jaó/O pássaro-preto canta também*.

Nessas mesmas estrofes, o que também nos chama atenção é um recurso melódico, a assonância da vogal /a/ presente em todos os versos, aliado ao contexto lexical. Para Martins (1989, p. 30), *a sonoridade do [a] presta-se à transferência para idéias de claridade, brancura, amplidão, alegria, etc.* O que podemos concluir em relação a isso é que o autor consegue um intento poético interessante quando alia dois fenômenos estilísticos, um de ordem fônica, outro de natureza lexical, pois os lexemas presentes nas unidades significativas em questão possuem carga semântica similar ao que encontramos na expressividade da vogal /a/. Dessa maneira, constata-se que a união de ambos converge para o que afirma Martins acima.

Nas estrofes seguintes, o autor compõe duas metáforas: *Da cascata ouvindo o murmúrio* (terceira estrofe) e *Na bananeira a brisa suspira* (quarta estrofe). Ambas, de certa forma, acentuam o valor que o autor atribui à natureza local. Quanto aos objetos e as objetividades, encontramos o céu azul e o sol que já desponta. E é a partir desse momento, isto é, momento de claridade, que se poderá ver e apreciar toda a natureza que *desperta a sorrir* como uma *verde bandeira oscilando*.

Ao dar sequência ao seu poema, Gomes compõe a estrofe cinco retomando, de início, o primeiro verso: *É linda minha terra natal*, seguido de três versos metafóricos, que fazem alusão aos encantos naturais da terra natal do poeta. Conforme os versos, a primeira é metáfora de substantivo (cachoeira) e as seguintes de verbo (farfalham e murmuram), mas o segmento metafórico se constitui no campo sonoro, uma vez que a cachoeira canta, os coqueiros farfalham e as águas murmuram. Em nosso entendimento, esta estrofe parece se desprender das demais, devido à retomada do verso inicial do poema, por isso a analisamos em separado.

Para as estrofes seis, sete, oito e nove observamos que o autor não apresenta alteração alguma em termos lexicais. Ele continua retratando sua terra, apresentando vocábulos que se reportam à natureza. O autor, através desse léxico, procura sempre mostrar que tudo o que há de natural nela é belo e envolvente. No verso inicial *Na minha terra*

*risonha*, o pronome possessivo “minha” denota um sentido afetivo, o que possibilita ao poeta falar com mais liberdade sobre sua terra natal. A maioria dos versos desse bloco é composta por metáforas que vão se revezar entre a imagem, o som e o sentido.

As objetividades, objetos, situações, ideias e espaços vão seguir tematicamente o que se apresentou anteriormente. Conforme dito, o poeta vai introduzir este bloco com o verso *Na minha terra risonha*, e, a partir dele, os demais vão descrever o que se há em relação à natureza nesta terra. Em seguida, ao analisarmos o verso dois, constatamos que ele apresenta uma metáfora que causa um sentido sonoro, pois de acordo com o verso temos que a natureza canta ao tempo que floresce, senão vejamos *Floresce e canta a natura*. No verso seguinte temos uma metáfora de verbo, trazendo um sentido ao segmento poético, uma vez que o vergel (jardim) de flores fica extasiado (*Vergel de flores extasiam*). O último verso *Trino de ave é canção* apresenta uma metáfora de substantivo: trino (gorjeio) é canção.

Na estrofe sete, o poeta traz um elemento da natureza local (borboletas) juntamente com outro com caracteres mais abrangentes em termos de localidade (estrelas). Além da metáfora (borboletas osculam), o poeta traz uma situação: a fecundação das flores realizada pelas borboletas: *Borboletas multicores/Osculam e fecundam as flores*. Para dar continuidade a este momento (dia) harmônico, os versos três e quatro apresentam objetividades que propõem um clima de paz e beleza, quando já é noite. Vejamos: *Estrelas no céu coruscantes/Habitam as noites tranqüilas*.

O primeiro verso da estrofe oito *A flor da laranja olorosa* está em sentido denotativo, mas apresenta uma objetividade intencional, que é demonstrar o aroma que contém a flor da laranjeira. Como se nota, nesta estrofe, encontramos elementos que se referem somente a flora local, como é o caso dos versos seguintes em que aparecem as mangueiras, o pessegueiro e a amora. O autor ainda metaforiza o segundo e o terceiro versos: *resina que chora e flor mimosa*.

Para a estrofe nove, o autor continua a apresentar as mesmas objetividades temáticas anteriormente apresentadas, mas apresenta uma via situacional diferente. Vejamos: os dois primeiros versos trazem metáforas de substantivos (*palmeiras esguias e flabelos em leques*). Estes objetos, como se nota, se inserem na mesma temática relacional da natureza desenvolvida ao longo do poema. Mas com os versos *A noite o véu envolvendo/ Embacia o céu sem estrelas*, Gomes, em relação aos versos finais da estrofe sete, mostra uma situação diferente: a noite já não é mais a mesma, o céu não apresenta estrelas. Com isso, acredita-se que o autor tem a intenção de dar completude à caracterização que faz do clima de sua terra

natal, mostrando que um dia o céu pode estar estrelado e o outro não, mas em nenhum momento o autor quis dizer que um apresenta mais beleza do que o outro.

Para o último bloco, temos as estrofes dez e onze. Empregando o verbo ser no presente, Gomes se refere a sua terra como “ditosa” logo no primeiro verso. Em seguida ele cria uma metáfora para dizer que passarinhos vão piar catitas, galos vão cantar e bois vão mugir quando ouvirem o som da cascata em forma de uma cantiga. Mais uma vez observa-se o clima romântico e o tom laudatório empregado pelo poeta em seu poema.

A última estrofe encerra objetividades que se reportam ao nascimento de um novo estado no Brasil, no caso, o estado de Mato Grosso do Sul<sup>32</sup>. Gomes acredita na pujança deste estado nascente e diz que ele honrará a Pátria. A primeira vista, parece ser contraditório o que vai composto nesta estrofe em relação ao que o poeta manifestou ao longo do poema. Observa-se que em momento algum houve a exposição de objetividades que pudessem mostrar como este estado pode ser pujante, pois o poeta apenas fala em seu poema sobre objetos, situações, espaços e objetividades que se reportam à natureza. Mas lembremos, à luz de Ingarden, que a criação da obra literária é fator de ordem intencional. Sendo assim, fica aí posto, talvez, um ponto de indeterminação.

### Peão de Boiadeiro<sup>33</sup>

Peão de boiada estradeiro  
A trotar em burro treteiro  
Tangendo a tropa, a boiada,  
Envolta em nuvem de pó.

Peão de boiada largado,  
Tortas pernas arqueadas

<sup>32</sup> O Estado de Mato Grosso do Sul foi criado pela Lei Complementar nº 30 de 11 de outubro de 1977, mas a implantação do governo só se efetivou em 01 de janeiro de 1979, com a nomeação do Diretor Nacional de Obras e Saneamento, o engenheiro Harry Amorim Costa, para o cargo de governador do Estado. Estranho e curioso é o fato de que Harry Amorim não era político, nem tinha residência em Mato Grosso do Sul, era gaúcho, natural de Cruz Alta e, como dito, tinha cargo no governo federal. Segundo Rodrigues (1993, p. 170) este fato aconteceu pelo seguinte: “Não encontrando consenso entre as facções políticas em luta, dentro do mesmo partido, a ARENA, o governo federal procurou nome estranho à luta e que poucas ligações tinha com a nascente unidade federativa. Já que os políticos não se entendiam, a solução era a escolha de um técnico, sem atuação política expressiva”. Assim nascia um novo estado da nação brasileira, e teria como seu primeiro governador uma pessoa desconhecida do povo e até dos próprios representantes deste mesmo povo sul-mato-grossense, os políticos. Mas seu governo durou apenas seis meses, quando foi exonerado e substituído por Marcelo Miranda Soares. Em 1980, Marcelo Miranda é destituído e o Estado teve seu terceiro governador nomeado, o engenheiro Pedro Pedrossian, que havia sido governador eleito do Mato Grosso, em 1965. Mato Grosso do Sul só teria seu primeiro governador eleito em 1982, com a eleição de Wilson Barbosa Martins, do PMDB.

<sup>33</sup> GOMES, O. G. *Canção de Mato Grosso do Sul*. Correio do Estado, Suplemento Cultural, Campo Grande, 05/06 mar 1988, p. 08.

Vasculha canhadas e trilhos  
Atrás dos bois de arribada.

Peão contador de toada  
Abraça a viola no peito  
Dedilha as cordas do pinho  
Recorda a cabocla faceira.

Peão cantador de modinha,  
Bate pé e bate palma,  
Bebe pinga, a viola ponteia  
Sapateia cantando catira.

Perdulário peão de boiada  
Gasta em bebida num dia  
Numa gauchada atrevida  
Todo dinheiro do mês.

Peão guapo, valente,  
Invencível na lida do gado  
Briga de faca, no tiro,  
Laça e peala a cavalo.

Peão destemido, valente  
A vida levou nas boiadas,  
Laço trançado nos tentos  
Arrisca a vida em rodadas.

Velho peão de culatra  
Lerdo, sujo, rasgado,  
Chicote comprido estalando  
Revólver grande na cinta.

Peão de boiadeiro cansado  
Coração disparado e ferido  
No grande hospital internado  
Com fé em Deus se operou.

O sangue de caboclo rebelde  
Por ciúme, receio ou revolta  
Não concordou com o transplante,  
O coração rejeitou já no peito.

Morreu o conterrâneo valente,  
Maracaju sua terra e rincão,  
O primeiro herói do transplante  
João Boiadeiro – o peão.

Começaremos o processo de leitura analítico-interpretativa do poema em questão através do conteúdo temático que, pelo léxico (peão, boiada, tropa, trotar) apresentado, suscita noções que dizem respeito ao ambiente espacial rural, mais precisamente a atividade profissional do homem que lida com o gado em comitivas, o peão de boiadeiro<sup>34</sup>. Observa-se

<sup>34</sup> Nogueira (2002) diz que a função do peão de boiadeiro é a de conduzir boiadas de um local para outro, por motivo de compra ou transferência de uma quantidade de bois. Há toda uma organização com funções bem definidas no interior de uma comitiva. Segundo a autora, os componentes são: o ponteiro, que exerce a função de guia, tendo como seu principal instrumento o berrante; os fiadores ou cabeceiras, auxiliares diretos do

que as objetividades apresentadas nas unidades significativas do poema possibilitam ao leitor o conhecimento mais detalhado dessa atividade, como exemplo citamos: *Peão de boiada estradeiro/a trotar em burro treteiro/Vasculha canhadas e trilhos*.

Nessa tentativa de mostrar todo o ambiente espacial vivido pelo peão, Gomes esquematiza seu poema trazendo inicialmente uma visão universal do mundo e da relação “peão-gado” com a terra onde vive, para, ao final, particularizar o tema, narrando um fato ocorrido com o peão João Boiadeiro, da cidade de Maracaju.

No geral, o poema não apresenta rigor formal nas construções fônico-linguísticas quanto à rima e à métrica. Composto por onze estrofes de quatro versos, o poema apresenta rimas apenas nas seguintes estrofes: um, versos um e dois: *Peão de boiada estradeiro/A trotar em burro treteiro*; sete, versos dois e quatro: *A vida levou nas boiadas/Arrisca a vida em rodadas*<sup>35</sup>; nove, versos um e três: *Peão de boiadeiro cansado/No grande hospital internado*; onze, versos dois e quatro: *Maracaju sua terra e rincão/João boiadeiro – o peão..*

Quanto à métrica, a predominância é de versos octossílabos, a exemplo disso temos os versos um e dois na primeira estrofe. Mas encontramos também versos hexassílabos (verso um, na sexta estrofe); versos pentassílabos (versos três e quatro, na primeira estrofe); versos eneassílabos (versos um e dois, na nona estrofe); e, versos decassílabos (verso quatro, na décima estrofe).

Quanto ao ritmo, as construções mais predominantes são de natureza binária e ternária o que caracteriza um *andamento* próprio que vai animar o texto de forma singular ao

---

ponteiro; os meeiros ou esteiras, que cuidam para que o gado não fuja; os culateiros, estes, ficam na retaguarda e controlam a movimentação da boiada; o capataz, que exerce a função de chefe da comitiva; e, por fim, o cozinheiro, que além de preparar as refeições também cuida do dinheiro, dos documentos e da bagagem de toda a comitiva. Para ilustrar, a autora destaca em sua obra a fala de um peão: “Eu já saí daqui da Nhecolândia, fui batê nu interior de São Paulo, 66 dia vianjandu, tocandu boi, até chegá au distinu.” (Vaqueiro do Pantanal). Conforme visto, dependendo da distância, os peões ficam por semanas e até meses longe de suas famílias, desenvolvendo uma atividade que pouco lhes rende financeiramente. Eu mesmo já presenciei uma comitiva que conduzia cerca de 1200 bois. Isto aconteceu em 1987, ano em que me mudei do interior de São Paulo para um pequeno distrito de Glória de Dourados (MS) com o intuito de lecionar. Confesso que nunca havia visto coisa parecida. A maioria dos moradores saiu de suas casas para ver os peões tocando a boiada pela rua principal do distrito. Porém, segundo Nogueira (2002, p. 113), atualmente, esta atividade vem sendo substituída por caminhões boiadeiros e outros meios de transporte: “Enquanto os caminhões, as gaiolas, os boieiros, vão, aos poucos, substituindo uma tradição de séculos, os berrantes, dependurados nas paredes das salas de visitas ou nas varandas, testemunham, calados, o desaparecimento de mais um costume típico, devorado pelas garras do progresso, que substituíram os tropeiros e os boiadeiros pelos caminhoneiros.”

<sup>35</sup> A rodada, segundo Nogueira (2002), pode acontecer quando o peão vai capturar o gado bagual (não domesticado) através do laço. É uma atividade bastante perigosa, uma vez que o peão pode ser atacado pelo boi bravo, “pois o bagual pode investir contra o vaqueiro indefeso ou ele pode enrolar-se no laço e levar uma rodada” (NOGUEIRA, 2002, p. 94).

unir-se aos aspectos e às unidades significativas. Ainda sobre isso, convém lembrar o que também nos ensina Ingarden sobre a relação orgânica que a obra literária deve apresentar em sua constituição, quando afirma que *o andamento aparece ainda relacionado com o sentido das frases e da sua articulação em períodos* (INGARDEN, 1965, p. 68).

Para justificar o que expusemos acima, tomemos como exemplo a primeira estrofe. Nela, encontramos recursos fônico-linguísticos associados aos aspectos e às unidades significativas que se complementam para formar um sentido. Sendo assim, para conseguir um efeito que corresponda à maneira com que se dá o andar do animal que carrega o peão tocando a boiada, o autor vale-se da aliteração contida na consoante oclusiva dental “t”, como recurso sonoro-significativo, em *estradeiro, trotar, treteiro, tangendo, tropa*. Mas observemos que o efeito não se constrói de forma isolada, mas sim com a presença do conteúdo significativo das unidades significativas, proporcionado também pelos aspectos esquematizados contidos nelas.

Para poder prosseguir ao longo do poema com esta mesma situação (o trotar do burro), Gomes procura revezar as alternâncias rítmicas, construindo formações binárias e terciárias. Como exemplo desta ocorrência, citamos o primeiro verso em que há o segmento binário/terciário/terciário: *Peão de boiada estradeiro*, o segundo, o terceiro e o quarto versos que apresentam alternâncias rítmicas, formando o segmento binário/binário/terciário: *A trotar em burro treteiro/Tangendo a tropa, a boiada/Em volta em nuvem de pó*, e assim por diante, o autor consegue assinalar como é a caminhada/toada da tropa. E esta caminhada, em acordo com o sistema sonoro, associado às demais formações significativas, pode qualificar as objetividades e mostrar que o compasso da tropa é firme e persistente. Esta situação é notadamente assinalada ao longo do poema, o que equivale a dizer que isto significa muito para o sentido formado pelos aspectos esquematizados do poema.

Quanto ao destino das palavras, Gomes parece ter intencionalmente escolhido trabalhar com as de significado mais literal em detrimento às palavras de sentido figurado, como se nota nos versos: *Peão contador de modinha/Bate pé e bate palma/Bebe pinga, a viola ponteia/Sapateia cantando catira*<sup>36</sup>. A respeito dessa preferência, expõe Antonio

<sup>36</sup> Segundo Sigríst (2000, p. 70), em sua obra *Chão Batido: a cultura popular de Mato Grosso do Sul* “A catira é dançada ao som da moda de viola e alegrada pelos ‘recortados’, quando os dançadores intercalam longa série de sapateado e palmeado. É um dança só de homens e a mulher raramente participa dela, apenas em momentos de reserva familiar.” De acordo com historiadores, esta dança tem origem híbrida, uma mistura das culturas indígena, africana e portuguesa. Com o tempo começou a ser praticada e aperfeiçoada pelos peões (por isso somente homens dançavam), que acompanhavam os bandeirantes em suas aventuras pelo interior do Brasil em busca de ouro. A dança acontecia quando eles acampavam em determinado lugar para descansar. No Mato

Candido (2009, p. 113): *As palavras em sentido próprio são geralmente dirigidas pelo poeta conforme são usadas com senso de pesquisa expressional, de criação, de beleza, explorados sistematicamente, o que lhes confere uma dignidade e um alcance diversos dos que ocorrem na fala diária.* Além disso, esta escolha possibilita ao poeta maior liberdade narrativa, uma vez que sua intenção é contar como é o mundo vivido pelo peão de boiadeiro.

À luz de Ingarden, para expormos com mais propriedade os estratos textuais, procederemos como anteriormente, fazendo uma divisão das estrofes em assuntos correlatos. Deteremo-nos com mais atenção nas relações estabelecidas entre as objetividades contidas nas unidades significativas, projetadas pelos aspectos esquematizados.

Para as estrofes de um a quatro, o autor parece querer introduzir o leitor ao mundo que verdadeiramente vive o peão e suas mais amplas relações. Mas este mundo, por enquanto, denota apenas aspectos positivos que qualificam o objeto analítico “peão” em várias situações como um ser que tem o completo domínio do espaço ambiental em que atua. A primeira estrofe, apesar de apresentar conotação apenas no último e significativo verso (*Envolta em nuvem de pó*), mostra a formação de uma imagem que é própria do momento em que a boiada, assim como a comitiva está caminhando por uma estrada de terra, o que faz com que se levante muita poeira.

Na segunda estrofe há duas objetividades que atuam relacionadas ao objeto analítico “peão”. A primeira trata de aspectos sobre sua caracterização, apontando-o como sendo *um ser do mundo*, através do lexema nominal “largado”, e também um ser que possui pernas “arqueadas”, fato este que se dá, possivelmente, por ele ficar por muito tempo em cima do cavalo. A segunda, diz respeito a uma de suas atividades profissionais desenvolvida na lida com o gado, quando procura o boi que se separou da boiada, situação explícita pelo verso *Atrás dos bois de arribada*.

As duas estrofes seguintes vão retratar novas objetividades e situações vividas pelo peão. Estas objetividades vão apresentar o lado alegre e festivo cultivado por ele em sua comitiva. Elas narram a vida do peão que toma pinga, que conta histórias, toca viola, canta e recorda de sua amada, a *cabocla faceira*. Ainda sobre esse lado artístico desenvolvido pelo peão, encontramos, na última estrofe desse bloco, referências a uma dança muito praticada pelos boiadeiros no interior do Brasil, a catira, explicitada no verso *Sapateia cantando catira*.

---

Grosso do Sul, a cidade de Camapuã é referência nesta dança, pois ainda hoje moradores da cidade a praticam, principalmente componentes da família Malaquias. Muito antes de ser município, Camapuã era rota dos bandeirantes, que acampavam no local para pouso e descanso.

As objetividades apresentadas na estrofe cinco demonstram que há também um outro lado situacional vivido pelo peão, expondo-o a outros acontecimentos e situações. Mas o que se apresenta agora é um peão até certo ponto descuidado com suas finanças. Os dois versos que iniciam a estrofe explicitam bem isso: *Perdulário peão de boiada/Gasta em bebida num dia*. Enfim, constata-se que nas unidades significativas desta estrofe, o poeta mostra o peão que vai a uma festa e não se importa em gastar num só dia todo o dinheiro que ganhou durante o mês.

No próximo conjunto de estrofes, que vai da estrofe seis a oito, observamos, como nos explica Ingarden, que há uma retomada do fator de direção intencional contido nas estrofes anteriores a estrofe cinco, e em seguida apresentam-se novas qualidades ao objeto analítico “peão”. As objetividades apresentadas neste grupo de estrofe trazem lexemas de nuance predicativa. Adjetivos como “guapo”, “valente”, “invencível” e “destemido” vão qualificar este que agora se apresenta como um verdadeiro herói de sua terra, pois *A vida levou nas boiadas*. Mas não fica só nisso, pois este “herói” também participa de atividades mais arriscadas relativas à lida com o gado, assim, com o *Laço trançado nos tentos* o peão *Arrisca a vida em rodadas*. As “rodadas”, conforme já dissemos anteriormente, podiam acontecer quando o peão saía para capturar o gado selvagem, chamado de bagual. Este gado, por natureza, era feroz e vivia no mato ou no campo, apartado do rebanho manso, sem contato com o homem e com o gado domesticado.

As objetividades contidas na última estrofe desse bloco, também procuram qualificar o peão, mas estas procuram mostrar que a vida deste “herói” não é assim tão fácil. O primeiro verso diz respeito ao peão que fica na retaguarda do rebanho (*Velho peão de culatra*), portanto, é o peão que recebe imediatamente toda a poeira levantada pela boiada que caminha adiante. Este peão possui um chicote comprido para dominar o gado e um revólver na cinta, mas é e anda sempre assim: *Lerdo, sujo, rasgado*, por isso sua vida não é fácil.

Conforme observamos através das objetividades apresentadas até então, Gomes procurou mostrar aspectos gerais da vida do peão de boiadeiro, sem determinação nominal alguma. O bloco que contém as três últimas estrofes traz objetividades que vão particularizar o tema contido no objeto analítico “peão” para referir-se a uma pessoa em particular, o *João Boiadeiro – o peão*.

Além de narrar o momento final da vida do peão João Boiadeiro, as objetividades presentes trazem também outras informações que particularizam o peão. Nascido em Maracaju, Mato Grosso do Sul, era homem de fé (*Com fé em Deus se operou*). Já tinha vivido

bastante, quando se depara com um problema no coração, que o leva ao hospital para, mesmo contrariado, fazer um transplante. O peão não resiste à operação e acaba morrendo. Gomes não determina o local em que acontece a cirurgia, mas assinala no terceiro verso da última estrofe que João Boiadeiro foi *O primeiro herói do transplante*. A respeito deste verso fica aqui um ponto de indeterminação, uma vez que não temos como determinar o local em que ocorre o transplante, mas muito provavelmente tenha sido em terras de Mato Grosso do Sul.

### **Cidade Morena<sup>37</sup>**

Cidade Morena  
De moças bonitas:  
Pele queimada  
Face trigueira  
Da cor da poeira.

Progresso estuante  
Sirena tocando  
Fumaça subindo  
Voando pras nuvens,  
Subindo pro céu.

Arranha-céus subindo,  
O progresso fremindo,  
Crescendo pra cima  
Envolto em neblina  
Em nuvem de pó.

Na torre templos  
A cruz bem no alto,  
Apontam para Deus  
Os dedos da fé.

Cidade Morena,  
Campo Grande é o seu nome,  
De asfalto calçada,  
Feérica de luz.

Mocidade garbosa  
Da Universidade reluz:  
A luz da ciência  
Iluminando o porvir.

Terra roxa, vermelha:  
De primaveras colorida  
- Buganvílias chamadas –  
Cidade Morena  
Do coração tem a cor.

Numa primeira visada, retomando Ingarden em sua exposição teórica sobre o estrato objetivo, buscamos compreender a intenção projetada pelo poeta ao compor seu poema

---

<sup>37</sup> GOMES, O. G. *Cidade Morena*. Correio do Estado, Suplemento Cultural, Campo Grande, 29/30 ago 1981, p. 07.

e nos deparamos com algumas questões de ordem conteudista: De que trata o poema quando se lê apenas o título? “Cidade Morena” sugere muita coisa, mas que cidade será esta? Onde fica? Por que “Morena”? Qual sua identidade? Obviamente que não vamos focalizar nosso olhar hermenêutico apenas no estrato objetivo, uma vez que o poema, a nosso ver, detém qualidades interdependentes nos quatro estratos, mas ao que nos parece há predominância significativa das qualidades literárias neste estrato.

Numa leitura objetiva que comece pelo título e se estenda até a última unidade significativa ou verso, observamos que é possível encontrar várias respostas, além disso, o autor também presta tratamento a outros aspectos constituídos nos diversos níveis textuais. Nosso procedimento, a seguir, será o desvelamento desses fatores, sempre buscando, como nos ensina Ingarden, suas relações interdependentes.

Retomando a questão do título “Cidade Morena<sup>38</sup>”, pode-se dizer que esta indeterminação vai se estender até a quinta estrofe. Nela, o autor revela a cidade a qual está se referindo: trata-se da capital de Mato Grosso do Sul, notadamente expressa pelo teor do segundo verso desta estrofe: *Campo Grande é seu nome*.

Em relação às formações fônico-linguísticas, o poema apresenta sons significativos que, associados ao conteúdo formal de determinadas unidades de significação sugerem um sentido interpretativo muito peculiar para o poema. Grammont (1975), sobre isso, explica que a correlação som-ideia é realizada pela capacidade que o cérebro tem de associar, comparar, classificar ideias, colocando num mesmo grupo conceitos intelectuais e impressões fornecidas pelos sentidos.

Encontramos esta formação conjuntural nas três primeiras estrofes. Vejamos: as objetividades apresentadas nas unidades significativas da primeira estrofe mostram dois elementos correlatos: cidade e moças (*Cidade Morena/De moças bonitas*). Encontramos nestes e nos demais versos a presença da assonância no fonema /a/, que segundo Martins (1989), este tipo de sonoridade manifesta algo que soa em tom de amplidão, alegria, mas também *o [a] traduz sons fortes, nítidos e reforça a impressão auditiva das consoantes que*

---

<sup>38</sup> Para explicar a alcunha de “Cidade Morena”, atribuída a Campo Grande, recorremos ao jornalista campo-grandense Marco Eusébio, que registra em seu *blog* de notícias ([marcoeusebio.com.br](http://marcoeusebio.com.br)) uma fala do engenheiro Celso Higa, membro do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso Sul. Assim Higa se expressa: “Campo Grande tem o apelido de Cidade Morena porque no início do século 20, quando ainda não tinha asfalto nem paralelepípedo, a poeira da terra vermelha da região alterava a tez das pessoas, deixando-as mais morenas”. É certo que o apelido “pegou”, e, ainda hoje, mesmo com toda a pavimentação da cidade, Campo Grande é identificada por “Cidade Morena”.

*acompanha*. (MARTINS, 1989, p.30). Este reforço, a nosso ver, se estende para os dois objetos citados e também para as objetividades apresentadas na estrofe.

Atendo-se ao que se esquematiza na primeira estrofe, observamos que o tom alegre fornecido pela assonância, marcadamente expressa pelo fonema /a/, alia-se ao conteúdo formal contido nas unidades significativas para elevar os dois elementos (cidade e moça) a uma condição enfática. Esta ênfase é construída para dar sentido especial à relação que se estabelece entre o elemento “cidade” e o elemento “moça”.

O autor, ao personificar, intencionalmente, a palavra “morena” (“Cidade Morena”), a aproxima de seres (moças) que habitam a cidade a que ela se refere. O resultado deste trabalho lexical culminará quando, ao final, os dois elementos vão se fundir, construindo um sentido único, isto é, dar-se-á a entender que a cidade é morena, assim como as moças que nela vivem também o são, e que ambas, por dedução, são bonitas. Na verdade, o autor, com esta situação intencional, cria uma identidade para a cidade. Esta identidade pode ser definida a partir da ambivalência metaforizada no último verso *Da cor da poeira.*, uma vez que, apesar de se referir, sintaticamente, à face das moças *Face trigueira/Da cor da poeira.*, revela o significado contido no verso *Cidade Morena*, isto é, cidade *Da cor da poeira.*, pois para o autor a cor da poeira é morena.

Prosseguindo com nossa leitura analítico-interpretativa, observamos que as unidades significativas das duas estrofes que seguem apresentam objetividades que anunciam uma situação circunstancial: o progresso da cidade. Para significar isso, o autor utiliza-se intencionalmente de um vocabulário expressivo especial e de formações fônicas próprias. Na questão vocabular nos deparamos com lexemas, tanto nominais quanto verbais que, juntos, coadunam com uma objetividade apresentada na estrofe: o momento de expansão econômica vivido pela cidade. Os nominais são: progresso, sirena, fumaça e arranha-céus; os verbais são: subindo, fremindo e crescendo. Para corroborar o que dissemos, citamos Lapa (1982, p. 16) que ao referir-se à significação das palavras, afirma: *A palavra existe como parte de um todo, incorporada no contexto, e aí adquire o seu significado especial.*

Para as formações fônico-linguísticas, a relação que se estabelece entre elas e a situação circunstancial, citada anteriormente, se forma a partir da assonância da vogal /i/ sufixal que também projeta, juntamente com as objetividades contidas nas unidades significativas das estrofes, a noção de desenvolvimento econômico da cidade, como exemplo

citamos: *Fumaça subindo/O progresso fremindo/Crescendo pra cima*<sup>39</sup>. A explicação para isso acontece quando a assonância da vogal /i/ formando as desinências “indo”, “ima” e “ina” nos lexemas *subindo*, *fremindo*, *cima* e *neblina* encontram correspondência com o conteúdo formal das unidades significativas, o que nos leva a entender a mensagem intencional do poeta no momento em que se reporta ao progresso da cidade.

Na quarta estrofe, Gomes apresenta objetividades temáticas referentes à religiosidade que envolve também o objeto “cidade”. Os objetos “torre”, “templos” e “cruz” indicam isso e, mais especificamente, o lexema objetal “cruz” sugere, com segurança, que se trata da fé cristã. No terceiro e quarto versos encontramos os lexemas “Deus” e “fé” (*Apontam para Deus/Os dedos da fé*) que reforçam tematicamente a intenção manifestada pelo poeta em relação à religiosidade. Tudo isso indica que o autor quer nos dizer, com estas objetividades apresentadas, que a “Cidade Morena” é uma cidade que se cultiva o cristianismo como crença religiosa.

Na quinta estrofe, o autor retoma de início o título “Cidade Morena” e o primeiro verso da primeira estrofe para anunciar o nome da cidade. Trata-se, como já dissemos anteriormente, de Campo Grande, capital do Mato Grosso do Sul. Nos versos finais, duas objetividades são postas para caracterizar a cidade. Conotativamente, o autor a retrata como uma cidade iluminada, ou melhor, maravilhosamente iluminada, pois ela é *Feérica de luz*, e também diz que há nela pavimentação asfáltica.

As objetividades temáticas que encontramos na sexta estrofe nos mostram que a cidade possui um local de produção de conhecimento, o segundo verso é o exemplo: *Da Universidade reluz*. Portanto, o espaço em referência é a universidade, que se faz presente

---

<sup>39</sup> A implantação do Núcleo Industrial de Campo se efetivou, segundo Verruck (1999, p. 164) em 1977, com 299 hectares: “Deu-se assim o primeiro passo na industrialização sistematizada de Campo Grande, o que não impedia que as indústrias se instalassem em outras áreas da cidade.” Porém, a cidade parece não caminhar se desenvolvendo neste setor. Verruck aponta que em 1998, Campo Grande tinha 1.956 estabelecimentos industriais contra 2.534 existentes em 1997. O autor (1999, p. 164) conclui que “Campo Grande sofre um processo de desindustrialização.” Com certeza a implantação do estado em 1979 trouxe uma nova dinâmica à sua economia, mas tudo indica que em termos do setor secundário, tanto a capital quanto o estado como um todo continuam com uma economia eminentemente gerada, principalmente, pelo setor primário. Verruck (1999, p. 168), sobre este aspecto corrobora afirmando que “Definiu-se, assim, um conjunto de políticas atrativas ao desenvolvimento da região, em especial, para a agricultura, uma vez que a região sempre se caracterizou pela pecuária ao longo da história. Estabeleceu-se assim uma divisão nacional do trabalho, onde Mato Grosso do Sul assume uma posição de fornecedor de matérias-primas e alimentos.” Tal situação comprova que o estado, pelo menos até 1999, conforme dados, continua concentrando sua economia em setores relacionados ao agronegócio e à pecuária, portanto, a terra e não a indústria.

para transformar a realidade social por meio da educação<sup>40</sup>. Mas o autor, ao mencionar a importância dela lembra, logo no primeiro verso, do jovem e de sua força motivadora (*Mocidade garbosa*), uma vez que a universidade, na sua maioria, é composta por jovens estudantes, que nela deverão aprimorar seus conhecimentos. Gomes, ao final, ainda projeta a universidade dotando-a de responsabilidade para a construção de um futuro de realizações, pois para o poeta ela reluz *A luz da ciência/Iluminando o porvir*.

Ao finalizar a composição poética, as objetividades apresentadas vão acentuar certa característica identitária do objeto principal do poema: a cidade. De forma esquemática, o poeta o faz retomando tematicamente a primeira estrofe. Gomes vai reafirmar significativamente a cor da terra de Campo Grande no primeiro e no último verso desta última estrofe. Esta situação vai esclarecer de uma vez por todas o porquê de a cidade ser chamada de “Morena”, pois a *Terra roxa, vermelha* indica que quando sobe a poeira tudo fica meio “moreno” devido à cor da poeira ser vermelha. Mas a cidade também possui muitas flores, como comprovamos nos versos *De primaveras coloridas/-Buganvílias chamadas-*. Porém, mais significativo ainda, no sentido de explicar romanticamente a alcunha da cidade, são os versos finais: *Cidade Morena/Do coração tem a cor*.

---

<sup>40</sup> Para retratar aspectos relativos à educação na década de 1980, consultamos Bittar e Ferreira Jr. (1999). Os autores afirmam que a década foi muito produtiva em termos de avanços educacionais. Assim eles se expressam: “A luta por democracia no País levou os professores de Campo Grande a levantarem a bandeira por eleições nas escolas em 1982 e 1983, lema pelo qual também se bateu a UCE. Podemos sintetizar os anos 80, de fato, como a época da politização, das grandes mobilizações e das conquistas democráticas na educação.” (BITTAR & FERREIRA JR., 1999, p. 187). Os autores também se reportam à importância do movimento estudantil para a formação dos estudantes: “O movimento estudantil na *Cidade Morena* iniciou-se com os alunos dos cursos de Ciências Biológicas e de Engenharia da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e repercutiu fortemente nas antigas Faculdades Unidas Católicas de Mato Grosso (FUCMAT). [...] Muitos dos estudantes ligados àquele movimento ingressaram na carreira docente no início dos anos 80, lecionando em escolas públicas e particulares da capital.” (BITTAR & FERREIRA JR., 1999, p. 184).

## CAPÍTULO IV: POÉTICA DA DÉCADA DE 1990

Os poemas analisados neste capítulo foram publicados na década de 1990. São os seguintes, com seus respectivos autores: “Mato Grosso do Sul”, “Mapa da Guerra” e “Carvoarias”, de Raquel Naveira; “Poema Pantaneiro” e “Mulher Pantaneira”, de Walmir Coelho; e, “Mato Grosso do Sul”, de Rubens de Castro.

### **Mato Grosso do Sul<sup>41</sup>**

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

---

<sup>41</sup> NAVEIRA, R. *Mato Grosso do Sul*. Correio do Estado, Suplemento Cultural, Campo Grande, 01/02 nov 1997, p. 04 B.

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  
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, ao nível das unidades significativas, mas também sob o olhar dos aspectos esquematizados, observamos que a autora se ocupa em seu poema de um intensificador muito utilizado em composições poéticas: a anáfora, figura sêmica que consiste na repetição de uma ou mais palavras no início de uma frase ou verso. Nelly Novaes Coelho (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 intencionalmente esses recursos poéticos, associado ao emprego de versos livres, nota-se a intenção de constituir um esquema representativo para ser conjugado 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 nossas reflexões hermenêuticas a respeito do poema de Raquel Naveira.

Para dinamizar nossa leitura analítica, 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 e à luz dos aspectos esquematizados (INGARDEN, 1965), a autora faz uso do versilibrismo.

Analisando as formações fônico-linguísticas (INGARDEN, 1965), destacamos que 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*<sup>42</sup> 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.*

---

<sup>42</sup> Naveira, quando emprega esta terminologia para, de certa forma, caracterizar o Mato Grosso do Sul está se referindo a um local determinado, no caso, o Pantanal, pois a região realmente apresenta estes aspectos. Para Nogueira (1990, p. 19) “Pantanal é, na verdade, um conjunto formado por diversos ecossistemas. Por isso, talvez se possa dizer que o Pantanal são vários pantanais.” A autora também fala do ciclo das águas, da fauna e flora e das condições de vidas locais. Para Nogueira (idem, p. 19) o homem pantaneiro é “quase um anfíbio”: “É preciso então que fique bem claro que essa superfície de água e terra, onde o homem é quase um anfíbio, é o ambiente natural de uma reserva faunística tida como a mais rica do mundo e de uma flora invejável pela abundância e variedade de espécies.” Outro autor que também fala da região, de seu processo contextual histórico e como local onde se concentra grande quantidade de animais e de diversidade vegetativa é Eudes Fernandes Leite (2003, p. 17): “A planície conhecida contemporaneamente como Pantanal nem sempre mereceu essa denominação. Muito antes de ser definitivamente reconhecida como Pantanal – paraíso/refúgio das espécies, santuário ecológico – especialmente sua área mais alagável fora denominada de *Xarayes*.” Segundo o autor, esta denominação é conhecida até o século XVIII, e é originária do nome da nação indígena homônima que vivia no local. Por ter uma vasta área quase que permanentemente alagada era chamada de Lagoa ou mar de *Xarayes*.

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) <sup>43</sup>. 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 (1965) 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 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.

---

<sup>43</sup> Para Borges Filho (2008), em toponímia, *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.

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 elucidada a estrofe: *É trono,/Dom,/Graça,/Esperança*.

No terceiro bloco, temos as seguintes estrofes: sexta, sétima e oitava. A autora, na mesma linha de pensamento de Bachelard (2005), quando este se reporta ao sentido espacial da casa ou cabana, 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 o 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. Esta situação circunstancial descrita pela autora pode ser sustentada pelas palavras de Bachelard (2005, p. 24) quando afirma que *é preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num “canto do mundo”*.

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 conceitua 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*<sup>44</sup> que convergem para a formação de um

---

<sup>44</sup> “A preferência por uma categoria gramatical em detrimento de outra.” (D’ONOFRIO, 2007, p. 198).

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<sup>45</sup>.

O ponto de convergência se dá na estrofe doze, em que 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 o futuro, possivelmente o mesmo futuro que já fora manifestado nas objetividades das 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 reporta 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, a sua intenção é completar de maneira bastante significativa o

---

<sup>45</sup> 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.

que parece estar faltando para a construção ideal da terra “prometida”. 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, unguindo os rostos, reforçará a fé; o porto que simbolizará acolhimento e segurança, e o teto abrigando a todos, fornecerá proteção do sol e da chuva.

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, fato ocorrido em terras do, atualmente, estado de Mato Grosso do Sul.

Lembremos também que o lexema *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<sup>46</sup>; também estiveram presentes o escritor Visconde de Taunay e o fazendeiro, que apontava o caminho para o exército, o guia Lopes<sup>47</sup>, 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.

#### Mapa da Guerra<sup>48</sup>

Observe este mapa;  
As colunas paraguaias passaram por aqui,

<sup>46</sup> Conforme dissemos, Antonio João e Camisão foram militares brasileiros que lutaram na Guerra do Paraguai em terras do antigo estado do Mato Grosso, mas não lutaram juntos. Segundo Campestrine & Guimarães (2002) o tenente Antonio João era comandante de um destacamento militar designado por “Colônia do Dourados”, situado ao sul do estado, próximo à fronteira com o Paraguai. Este destacamento foi atacado por cerca de trezentos soldados paraguaios, liderados pelo tenente Manuel Martinez, em 29 de dezembro de 1864. Para defender a colônia restaram apenas quinze soldados e o tenente Antonio João. Campestrini & Guimarães (2002, p. 110), descrevem o esperado desfecho a favor dos paraguaios: “O tenente Manuel Martinez aproximou-se dos defensores, exigindo a rendição. Antonio João negou-se, respondendo que o faria só por ordem do Governo Imperial; em seguida, deu ordem de fogo. Ouvia-se, incontinenti, a descarga de armas; caíram mortos o comandante e dois soldados. Os outros foram feitos prisioneiros, dos quais não se teve mais notícias.” O coronel Camisão, segundo Gressler e Vasconcelos (2005) foi o último comandante da Expedição do Mato Grosso na guerra. Participou do famoso episódio da Retirada da Laguna, retratado na obra homônima de Taunay. Sobre este fato, assim se expressam Gressler e Vasconcelos (2005, p. 127): “As tropas do comandante Camisão chegaram a invadir o Paraguai, mas depois tiveram de voltar, enfrentando grandes dificuldades. Esse episódio é conhecido como a Retirada da Laguna. O combate mais violento da retirada aconteceu na região de Bela Vista.” No percurso da retirada, o coronel é acometido pela cólera e falece antes de chegar ao destino. A história registra o tenente Antonio João e o coronel Camisão como heróis de guerra.

<sup>47</sup> Do lado dos brasileiros, outro personagem ilustre da guerra foi José Francisco Lopes, o Guia Lopes. Recebeu este apelido porque era, segundo Guimarães (1999), quem indicava ao exército comandado por Camisão o caminho a percorrer nas terras do sul de Mato Grosso. Segundo o autor, o conhecimento que Lopes tinha da região é que possibilitava ao coronel Camisão tomar decisões acertadas para a condução de seu exército.

<sup>48</sup> NAVEIRA, R. *Mapa da Guerra*. Revista da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, n. 12, p. 136. Campo Grande: Life, ago 2008.

Por Dourados,  
 Onde havia torrões áureos pelas ruas,  
 Pelo destacamento militar de Nioaque,  
 Onde um bugre quebrara a clavícula.

Estas linhas azuis  
 São os rios por onde navegaram os soldados:  
 O Apa,  
 Grudado em Bela Vista,  
 Como uma folha verde,  
 Rodeada de lama,  
 O Taquari,  
 Cheio de cachoeiras  
 E corixos.

Esta mancha marrom esverdeada  
 É o Pantanal  
 Com suas vazantes,  
 Por ali passaram os retirantes  
 Pisando antúrios e cogumelos,  
 Caçando patos sob espinheiros,  
 Jogando boi às piranhas,  
 Fugindo de onça pintada,  
 Acompanhando tristes  
 O vôo das garças caladas.

Estes pontos negros  
 São cidades,  
 Foram saqueadas,  
 Destruídas,  
 Jardim,  
 Que era tão florida,  
 Ponta Porã,  
 Ponta bonita,  
 Encravada na fronteira.

Este mapa guarda o segredo dos cavaleiros,  
 A rota das violetas empapadas de sangue,  
 A sombra das mangueiras violentadas de amarelo.

Este é o mapa da guerra  
 Em terras de Mato Grosso.

Numa primeira visada, nota-se que, para narrar um episódio da Guerra do Paraguai, a autora faz uso da prosa poética, tipo de composição literária muito presente na obra do modernista Manuel Bandeira, por exemplo. Como se pode constatar, a prosa, por sua natureza, normalmente, caracteriza-se pelo emprego de palavras em seu sentido lógico, denotativo, conferindo valor exato a elas.

Assim o faz a autora em quase a totalidade de sua composição literária. Mas isso não quer dizer que ela se distancia do fazer poético, pelo contrário, observa-se uma intenção definida visando a um determinado efeito literário. A este respeito, nos deteremos mais adiante. Por agora, sobre a escolha desse arranjo vocabular, assim se expressa Antonio

Candido (2006, p. 116): *Pode, mesmo, dar-se o caso de o poeta não usar uma só palavra figurada, mas combinar de tal modo as palavras em sentido próprio, que elas se ordenam como um conceito figurado, uma realidade diversa do que as palavras exprimem em sentido próprio.* Com isso, podemos dizer que encontramos na afirmação do respeitado crítico literário a lógica intencional do texto de Raquel Naveira.

A palavra *mapa* é utilizada como núcleo temático e tem sua significação dimensionada no sentido de transformar as palavras do poema em imagens, causando certo efeito visual no leitor. A intenção da autora é fazer com que a criação de uma imagem, transposta através de um mapa, mostre o avanço do exército paraguaio e sua caminhada pelo território do então Estado de Mato Grosso. Para isso, parte de noções esquematizadas no campo ótico, e procura levar o leitor a visualizar, a partir de componentes desenvolvidos principalmente nos estratos semântico e objetivo, um fato histórico.

Mas lembremos que não se pretende no poema retratar com fidelidade o fato histórico, pois esse não é o papel da literatura, nem a intenção de Raquel Naveira. A autora apenas recupera o fato histórico e o reconstrói através do conceito de *verossimilhança*, conceito este desenvolvido, primordialmente, por Aristóteles em sua famosa *Poética*. Ainda em atenção a este fenômeno, à luz de Bakhtin (1990), pode-se afirmar que a atividade estética vai se apropriar do fato histórico para dar uma nova vida a este fato, mas esta nova vida propõe-se a ser uma particularidade recriada pelo autor.

Em se tratando de prosa poética, não pretendeu a autora ocupar-se de aspectos formais como o metro e a rima. Com exceção da primeira, a autora vale-se da anáfora nas demais estrofes, conformada pelo pronome demonstrativo *esta*, disposto até o final do poema. Esta figura reiterativa vai reforçar o conteúdo temático desenvolvido a partir do núcleo *mapa*, intensificando seu sentido e a construção visual que dele denota.

Na primeira estrofe, reclama nossa atenção duas objetividades: o lexema verbal imperativo que a inicia (*observe*) e o próprio núcleo temático (*mapa*): *Observe este mapa*; Aqui se trata de palavras escritas em sentido denotativo, mas que carregam certa determinação sintática, pois apontam para a realização de uma ação direta. Lapa (1982, p. 11) as denomina de palavras “reais” e coloca que *as palavras reais distinguem-se pela sua força expressiva. Despertam a imagem das coisas mais energicamente; e essa imagem viva, ilumina o pensamento.* É exatamente isso que a autora pretende fazer: despertar a atenção para uma imagem a ser criada, através do emprego intencional de um imperativo.

Daí em diante o mapa começa a ser formado imagetivamente, através do teor contido nas unidades significativas dispostas no decorrer do poema. A presença dos verbos *passar, haver e quebrar* no passado imprime à estrofe um cunho memorialista. Esta mesma construção vai se repetir nas estrofes segunda, terceira e quarta.

Conforme o conceito de indeterminação<sup>49</sup> explicitado por Ingarden, nota-se a ocorrência dele em três versos desta estrofe. No segundo: *As colunas paraguaias passaram por aqui*. Com efeito, observa-se que somente com a leitura do verso não se consegue determinar o lugar de passagem do exército paraguaio. A expressão adverbial *por aqui* não informa muito, apenas deixa subentendido um lugar por onde a coluna deva ter passado. A determinação só será possível quando se avançar na leitura e ler-se o terceiro verso: *Por Dourados*<sup>50</sup>, indicando, assim, o exato lugar. No quarto verso, apesar de se ter a informação de que o lugar é Dourados, a indeterminação é formada pela expressão conotativa *torrões áureos*, pois não se consegue determinar o porquê de haver nesta unidade significativa essa situação objetiva.

A mesma situação vai ocorrer no sexto verso. Sabe-se, portanto, do lugar e de um acontecimento particular; o primeiro verso indica o lugar, o segundo fala do fato: *Pelo destacamento militar de Nioaque*<sup>51</sup>/*Onde um bugre quebrara a clavícula*, mas não declara ou determina o fato explicitamente. Portanto, a esse respeito, Ingarden diz que estas indeterminações são as lacunas deixadas em branco, a serem preenchidas pelo leitor através de sua experiência prévia.

Nas três próximas estrofes, a autora vai dar continuidade à construção visual memorialista de seu “mapa da guerra”, apontando as objetividades formadas em três espaços:

<sup>49</sup> Para Ingarden, este conceito se refere às lacunas deixadas em branco no esquema dos objetos. Essas “lacunas” serão preenchidas no momento em que se der a concretização, isto é, quando houver a leitura efetiva da obra.

<sup>50</sup> Naveira, ao iniciar o desenho de seu “mapa da guerra” fala do ataque paraguaio ao pequeno destacamento militar do Dourados e depois na vila de Nioaque. Na localidade se encontravam dezesseis militares e alguns civis que partiram em fuga ao saber da aproximação do batalhão inimigo. Segundo Guimarães (1999), o tenente Antônio João estava consciente de que não tinha efetivo suficiente para vencer ou, muito menos, reprimir o invasor. Mas sua posição não era a de se render nem de recuar. Sabedor das dificuldades e da morte próxima, o tenente escreve ao seu superior em Nioaque: “Sei que morro, mas o meu sangue e o de meus companheiros servirão como protesto solene pela invasão do solo de minha Pátria.” Após o ataque, dois soldados e o tenente são mortos, os outros treze foram feitos prisioneiros.

<sup>51</sup> De acordo com Guimarães (1999), depois do massacre efetuado pelos paraguaios à colônia do Dourados, o batalhão rumou ao norte para encontrar as tropas do comandante Resquin e invadir Nioaque. Mas, ao saber da forte investida paraguaia, os quarenta e um soldados e a população local partiram em retirada para a vila de Miranda. Sobre o episódio, assim se expressa Guimarães (1999, p. 163): “Nioaque estava deserta. Sua população descera, uma parte pelo rio Nioaque (afluente do Miranda), e outra pelos caminhos da Vacaria.” Com isso, se confirmava mais uma conquista territorial paraguaia na guerra.

os rios, o *Pantanal* e as *idades*. Estas objetividades recebem o reforço linguístico do pronome possessivo anafórico *este(a)*.

A autora, ainda compõe, de forma esquemática, o início de cada unidade significativa em suas respectivas estrofes. Nas três estrofes há, no plano sintático, a inversão dos elementos constitutivos das frases: o predicativo anteposto ao sujeito. Como exemplo, verificamos na primeira estrofe: *Estas linhas azuis* são os rios. Sintaticamente, vejamos que transpondo para a ordem direta a frase ficaria da seguinte forma: “Os rios são estas linhas azuis”. Com efeito, podemos dizer que se as unidades significativas fossem compostas desta maneira, as estrofes não portariam a devida singularidade poética.

Singularidade esta, posta intencionalmente para facilitar o entendimento do leitor, uma vez que se trata de um poema que vai resultar na composição visual de um mapa, por isso, com a inversão intencional, a autora nos chama atenção para o desenho que está se formando. Isto significa que é necessário se começar a desenhar o mapa, colocando-se numa sequência, primeiro as *linhas*, depois a *mancha* e por último os *pontos*; depois disso as objetividades (*rios, Pantanal e cidades*) e o desenvolvimento das situações. Esta é uma ordem lógica e este foi o processo utilizado pela autora para narrar os episódios da guerra, expressos nestas três estrofes, através da representação de palavras poéticas em forma de um mapa imaginário.

As objetividades apresentadas na segunda estrofe referem-se aos rios por onde os soldados paraguaios navegaram. São dois: o Apa e o Taquari. A autora vai atribuir qualidades a eles: o Apa é verde e banha a cidade de Bela Vista, que é rodeada de lama. O Taquari, por sua vez, possui muitas cachoeiras e corixos. Nas linhas que se desenha o mapa, esses rios recebem a cor azul.

A terceira estrofe faz referência ao Pantanal, que é qualificado como uma *mancha marrom esverdeada*, e à retirada de Corumbá no momento de ataque do exército paraguaio<sup>52</sup>. Nesta estrofe, a autora não menciona explicitamente nada sobre o exército paraguaio, narra apenas a tristeza dos retirantes, as dificuldades pelas quais passaram e suas estratégias de fuga. Chama-nos atenção a unidade significativa *Jogando boi às piranhas*, ao mostrar que o conhecimento do ambiente era necessário para que houvesse êxito na fuga dos retirantes. O

---

<sup>52</sup> Relatos históricos mostram que as dificuldades para escapar da bala mortal dos invasores foram muitas. Guimarães (1999, p. 150) explica que a caminhada foi dura e por terras desconhecidas. O tenente Melo tomou a frente: “Melo e sua gente marcharam por terras virgens dos pantanais mato-grossenses, a pé, onde mulheres e crianças impediam um bom rendimento na caminhada.” A coluna do tenente Melo partiu de Corumbá no dia treze de fevereiro de 1865 e chegou a Cuiabá, destino final, em 30 de abril de 1865.

fato de as pessoas conhecerem os rios que continham piranhas e a ação necessária de atirar os bois em suas águas para servir de comida a elas, possivelmente, salvou a vida de muitos retirantes.

Na quarta estrofe, as objetividades apresentadas são as cidades. A autora cita apenas duas: Jardim e Ponta Porã. As situações que se apresentam sobre elas são de que foram saqueadas e destruídas. Antes do acontecimento, Jardim era “florida” e Ponta Porã era “bonita” e se situava na fronteira. A autora vai se referir às cidades no mapa como *pontos negros*: *Estes pontos negros/São as cidades*. Observamos que o emprego das cores para designar as três objetividades contidas nas três estrofes (rios – azul; Pantanal – marrom esverdeado; cidades – pontos negros) são correspondentes ao sentido que a autora tenciona transmitir imageticamente.

Na quinta estrofe, Raquel Naveira concebe em seu primeiro verso uma figura de linguagem que atribui vida e sentimentos humanos a seres inanimados: a prosopopeia. Assim, a unidade significativa *Este mapa guarda o segredo dos cavaleiros* vai personificar o mapa, conferindo a ele vida e história. Mas a história guardada por esse mapa é feita de dor e sofrimento, como se confere nos dois últimos versos desta estrofe: *A rota das violetas empapadas de sangue/A sombra das mangueiras violentadas de amarelo*<sup>53</sup>. Segue-se então a última estrofe em que a autora finaliza dizendo que o seu mapa está pronto e sinaliza sua localização: *Este é o mapa da guerra/Em terras de Mato Grosso*.

Ao finalizar nossa leitura, notamos que a autora escolheu o vocabulário e o esquematizou com uma intenção específica: a de transmitir significados e conceitos precisos, que pudessem narrar um fato histórico através da palavra e sua expressividade literária. Sobre esse ponto, Antonio Candido assim se expressa: *As palavras em sentido próprio são geralmente dirigidas pelo poeta conforme são usadas com senso de pesquisa expressional, de criação, de beleza, explorados sistematicamente, o que lhes confere uma dignidade e um alcance diversos dos que ocorrem na fala diária*. Enfim, é lúcido lembrar a força expressiva da literatura, sempre criando e recriando em todos os sentidos e motivos. Isso faz com que o

---

<sup>53</sup> Os historiadores são unânimes em afirmar que a Guerra do Paraguai foi muito sangrenta e que atitudes heróicas e sanguinárias aconteceram em ambos os lados. Mas muitos soldados e igualmente civis não morreram somente por balas desferidas por armas de fogo, mas também de cólera, que acreditamos estar expressa na figura metonímica do verso em referência. Figueiró e Matos (2003) apontam que morreram de cólera, entre tantos soldados e civis, o Guia Lopes, no dia 27 de maio de 1867, e, dois dias depois, o coronel Camisão e Juvêncio, seu imediato, quando eles, retirantes da Laguna, estavam próximos ao rio Miranda.

poeta produza uma linguagem que, mesmo usando palavras comuns ou em seu sentido de dicionário, recrie essas palavras para tornar possíveis relações sempre novas com a realidade.

### Carvoarias<sup>54</sup>

Galopa o rio entre ribas altas,  
Com suas águas barrentas,  
Um rio pardo  
Como um cavalo castanho  
De crinas e reflexos amarelos.

Ao redor do rio,  
Pelo cerrado,  
As carvoarias queimam,  
Ardem  
Dia e noite,  
Madeira,  
Lenha,  
Eucalipto,  
Tudo é jogado nas fornalhas  
Que cospem carvões,  
sólidos cubos negros,  
Tições de brasa extinta.

Bocas vorazes  
soltam cinzas,  
Rolos de fumaça  
No céu carvoento,  
coalhado de aves negras.

Os carvoeiros  
Têm carcaças corroídas,  
Consumidas no fogo,  
Esquálidos esqueletos  
De homens e meninos raquíticos

Que carvoejam  
E se encarquilham  
No calor do forno.

Caminhões passam carregados  
E todos os seres viventes,  
Árvores e gente,  
Parecem restos Carbonizados  
Resistindo às labaredas comburentes.

Raquel Naveira sintetiza no título “Carvoarias” o tema que pretende desenvolver em seu poema: as carvoarias do Centro Oeste brasileiro, no caso específico, é bem provável que a autora se reporta às do Mato Grosso do Sul. Em termos de estrutura material esquematizada, observamos que, assim como no poema anterior, a autora se ocupa novamente da prosa poética para a tessitura de seu texto. Portanto, não há submissão a qualquer estrutura

<sup>54</sup> NAVEIRA, R. *Carvoarias*. Correio do Estado, Suplemento Cultural. Campo Grande, 26/27 mar 1994, p. 05 B.

métrica ou estrófica definida, mas é possível notar o ritmo cadenciado presente ao longo do poema. Dele, podemos dizer que a configuração predominante é a que apresenta o matiz rítmico de natureza binária, o que assegura uma cadência persistente e segura ao conteúdo presente nas unidades significativas do poema. Esta configuração é mais nítida na segunda estrofe: *Ao redor do rio/Pelo cerrado/As carvoarias queimam/Ardem/Dia e noite*.

Apresentando o mesmo fio condutor telúrico, mas diferentemente das temáticas desenvolvidas nos dois poemas anteriores, em que se observa expressamente em “Mato Grosso do Sul” uma manifestação de cunho fundacional e em “Mapa da Guerra” um traçado histórico, para este poema a autora, discorrendo em tom crítico-reflexivo, refere-se mais especificamente às carvoarias<sup>55</sup> e as consequências advindas desse tipo de atividade produtiva para pessoas e para o meio ambiente.

Observa-se, então, que como núcleo temático central temos o lexema nominal *carvoarias*. Sobre isso, em relação ao que teoricamente Ingarden coloca sobre a significação do nome ou substantivo, suas relações e o seu momento de posição existencial, podemos dizer que, possivelmente, para mostrar ao leitor e levá-lo a imaginar como realmente é o cenário e o contexto em que as carvoarias se encontram, Naveira inicia seu poema com uma objetividade que parece não fazer referência ao tema: o rio, *Um rio pardo*. Não obstante, a função desta objetividade é a de que ela possa colaborar para com a composição correlata do ambiente espacial que se formará a partir do conteúdo das unidades significativas da estrofe seguinte.

Uma leitura que fique apenas no título e com o teor poético contido nas unidades significativas da primeira estrofe parece apresentar um ponto de indeterminação, pois o título “Carvoarias” não parece ter relação contextual alguma com a principal objetividade temática expressa na primeira estrofe, isto é, com o rio. Nesta estrofe constata-se que só há referência a aspectos que retratam qualidades e comparações com esta objetividade e estranhas à objetividade central, que é “carvoarias”. Porém, com a leitura do primeiro verso da estrofe seguinte se dará o entendimento: *Ao redor do rio*, indicando assim a importância desta objetividade.

---

<sup>55</sup> O poema de Naveira foi publicado na década de 1990, mas ainda hoje podemos encontrar esta atividade econômica sendo praticada em várias regiões do estado. De acordo com Silva (1999), atualmente, o baixo custo operacional (mão-de-obra e matéria-prima) é favorável para que se produza carvão vegetal em Mato Grosso do Sul. A exploração da mão-de-obra, a ausência de fiscalização, a sonegação fiscal e a falta de controle ambiental garantem elevados índices de rentabilidade aos empreendedores, mas, aos carvoeiros, apenas um mísero salário.

Para qualificar o rio, na primeira estrofe, a autora faz uso de uma metáfora e de uma comparação. Conforme podemos observar, a metáfora se apresenta logo no primeiro verso *Galopa o rio entre ribas altas*; esta é uma metáfora de verbo. Para Martins (1989, p. 111), *as metáforas de adjetivo e de verbo se caracterizam pela lógica ou não-pertinência do substantivo com que se relacionam sintaticamente*. É justamente isso que acontece com o único verbo da estrofe, o verbo *galopar*, que sintaticamente se relaciona com o substantivo *rio* para formar a metáfora, mas não possui partilha lógica com ele. Em seguida, para que o leitor possa conhecer um pouco mais sobre as características da objetividade (rio) em questão, Naveira vai atribuir qualidades a ele (águas barrentas e pardo), postas nos versos: *Com suas águas barrentas/Um rio pardo*.

Os dois últimos versos desta estrofe formam a comparação de que falamos anteriormente. Com efeito, para melhor entendimento e explicação dos aspectos morfossintáticos presentes nas unidades significativas da estrofe, e da forma como foram trabalhados pela autora, observamos a importância intencional da escolha do verbo metafórico *galopar*, pois a comparação se faz a um objeto, no caso o cavalo, que é um animal que galopa. Portanto, podemos dizer que o rio “galopa” como um cavalo. Mas a autora vai além desta simples comparação nesses dois versos. Através deles, ela intencionalmente procura projetar uma situação imagética através da sintaxe trabalhada e do léxico escolhido na construção das duas figuras.

Isto acontece ao atribuir qualidades ao cavalo. Estas qualidades, automaticamente, são transferidas para o rio. Assim, podemos dizer que com o conteúdo significativo do verso *Como um cavalo castanho* há uma reafirmação das qualidades do rio, pois a cor “castanha” pode ser associada à cor que se cria na água quando esta se mistura ao barro, ficando também a água “barrenta”. Para a explicação interpretativa do último verso, *De crinas e reflexos amarelos*, temos que retomar o verbo metafórico *galopar* e associá-lo ao curso do rio, mas para melhor entendimento do contexto precisamos inferir também o fator temporal. Explicando, isto significa que o curso e as ondas do rio se assemelham às crinas do cavalo quando ele está galopando ao vento. Sobre os reflexos amarelos das crinas, estes se associam ao rio quando em determinada hora do dia (fator temporal) há o encontro dos raios do sol com as águas do rio, momento em que acontece a confluência entre estes elementos fisicamente expostos, formando a cor amarela.

Depois de caracterizar o rio situado próximo às carvoarias, a segunda estrofe, iniciada com os versos *Ao redor do rio/Pelo cerrado/As carvoarias queimam*<sup>56</sup>, vai indicar o espaço em que elas se encontram e como elas funcionam, introduzindo a principal objetividade temática do poema: as carvoarias. Através do conteúdo formal das unidades de significação, a autora descreve todo o complexo ambiental como um lugar inóspito, cuja vida se extingue rapidamente. De acordo com as objetividades apresentadas nesta estrofe, tudo o que tinha vida e era verde antes, passa por um processo até transformar-se em algo morto: *Madeira/Lenha/Eucalipto/Tudo é jogado nas fomalhas/Que cospem carvões*. A metáfora do último verso parece ser bastante sugestiva, pois ao observarmos o ato de cuspir do ser humano e seu significado, temos por compreensão que é um ato de rejeição de algo desnecessário e que deve ser expelido de seu organismo. Dessa forma, podemos interpretar que o ser vivo “árvore” foi extraído da natureza, transformado em madeira e posto nas fomalhas para ser “cuspidor” como *Sólidos cubos negros*, que depois de apagados se transformam em *Tições de brasa extinta*.

Continuando a mesma linha de raciocínio da estrofe anterior, a terceira estrofe lhe é complementar e conclusiva. A autora se ocupa de versos em sentido metafórico para descrever o que se passa nas carvoarias e ao seu entorno. No primeiro verso, que determina nominalmente de *Bocas vorazes* as aberturas dos compartimentos onde se coloca a madeira para queimar, Naveira intenciona reforçar a situação devastadora encontrada naquele ambiente. No verso *Rolos de fumaça* entendemos que o sentido dessa unidade de significação quer dizer que não se trata de pouca, mas sim de muita fumaça, e ainda que esta fumaça é densa. Para a metáfora do verso *No céu carvoento* extrai-se dessa unidade que não há céu, ou melhor, não há mais a cor azul do céu, o que há é a cor do carvão que é preto, portanto, tal objetividade mostra que o céu naquele lugar não é mais azul e sim preto. Para concluir, o último verso metafórico, além de completar o sentido lúgubre contido nas objetividades apresentadas, traz ainda uma imagem bastante pertinente aos aspectos gerados por ambientes

---

<sup>56</sup> Assim como Naveira, Silva (1999, p. 20) também caracteriza o local onde são instaladas as carvoarias: “O ambiente da carvoaria, de modo geral, é desorganizado, esfumaçado e com poucas árvores nas proximidades da moradia e das baterias de fornos. As carvoarias são encontradas sempre próximas a rios, córregos, riachos e minas d’água, entretanto, suas águas nem sempre estão aptas ao uso pessoal. Muitos materiais inflamáveis, como latas de óleo diesel cheias, e/ou com resíduos, botijões de gás liquefeito, e mesmo equipamentos de trabalho, como a moto-serra, encontram-se dispersos entre o ambiente de moradia e o trabalho.” Silva apenas reforça o que Naveira expressa singularmente. Com efeito, pode-se notar que o trabalhador das carvoarias se sujeita a todo tipo de situação, num ambiente completamente inóspito, para poder sobreviver. Além disso, Silva (1999) ainda aponta a situação das moradias oferecidas pelos donos das carvoarias, estas, muitas vezes, construídas de pau-a-pique ou erguidas de lona, sem conforto algum. É degradante, mas o carvoeiro luta dia após dia, com todas as suas forças para se manter vivo e dar um sustento para sua família.

desse tipo: a de que o céu carvoento das carvoarias é *Coalhado de aves negras*, e elas só estão lá porque procuram por aquilo que já não tem mais vida.

Enquanto as estrofes anteriores trataram de objetividades relativas a aspectos que se referem ao espaço e ao estado das coisas, encontramos na quarta estrofe objetividades que descrevem pessoas: os carvoeiros. Com isso, notamos que ao nível dos aspectos esquematizados, a autora procura organizar seu poema de forma a colocar gradativamente as objetividades temáticas numa sequência ideativa que vai corresponder ao processo de fabricação do carvão.

Primeiramente, observamos que o plano expressivo de conteúdo disposto nas unidades de significação desta estrofe volta-se para a enunciação de um ser humano que já não parece mais tão humano. Citando Lapa (1987, p. 10) quando afirma *que as palavras se encontram subordinadas a uma escala de valores expressivos*, observamos que o lexema nominal “carcaças”, do verso *Têm carcaças corroídas*, possui uma força expressiva incorporadora que traz para si uma carga semântica significativa capaz de descrever e qualificar de imediato o principal objeto da estrofe: os carvoeiros. Constata-se tal evidência a partir da significação literal da palavra “carcaças”. No dicionário Aurélio, temos: *carcaça: esqueleto de animal; ossada, ossatura*. Portanto, nos versos *Os carvoeiros/Têm carcaças corroídas/Consumidas no fogo*<sup>57</sup>, temos a primeira impressão de que o conteúdo formal expresso nestas unidades de significação denota a ideia de que os carvoeiros não têm um trabalho digno de um ser humano.

Na sequência, ao tempo que denuncia a presença de menores trabalhando nas carvoarias com o verso *De homens e meninos raquíticos*<sup>58</sup>, a autora emprega adjetivos (esquálidos e raquíticos) que também fazem parte desse universo de termos depreciativos ao ser humano, para continuar mostrando e descrevendo a situação dos carvoeiros. Ao final, para completar o estado de penúria deles, apontado pelos objetos e objetividades anteriores, dois

<sup>57</sup> Ao se referir aos carvoeiros, Naveira é pontual quando fala da situação em que eles se encontram nas carvoarias. Vivendo em condições de trabalho precárias e sem dignidade alguma, os carvoeiros são frequentemente explorados pelos patrões. Para Pereira (2005, p. 23), “Essas famílias ou mesmo os trabalhadores avulsos nativos, inseridas nas carvoarias de Mato Grosso Sul, possuem histórias de vida povoadas de muita miséria e sem perspectivas. Amedrontados pelo espectro de fome e da indigência, os trabalhadores sem emprego e sem-terra, arriscam iludindo-se por propostas de bons salários no farto trabalho da nova região florestal.”

<sup>58</sup> Sobre o trabalho infantil nas carvoarias, Silva (1999) constata que houve algumas mudanças a partir da década de 1990, quando as denúncias se intensificaram. Em 1994, com a criação do Fórum Nacional de Prevenção e Erradicação do Trabalho Infantil, os órgãos de fiscalização começaram a atuar com mais frequência e rigor, fazendo com que as crianças fossem afastadas dos fornos e também que se efetuassem melhoras nas condições e relações de trabalho dos carvoeiros.

lexemas verbais são empregados: carvoejar e encarquilhar. Isto significa que ao carvoejar, isto é, trabalhar produzindo carvão, juntamente com a exposição desses trabalhadores a todo tipo de calor e fumaça, eles têm sua pele toda encarquilhada (enrugada).

Apesar de toda a situação objetiva deprimente e também depreciativa dos carvoeiros, na última estrofe do poema, Naveira finaliza falando da grandeza do carvoeiro, que passa agora a receber outro designativo: “gente”, expresso no verso *Árvores e gente*. As objetividades apresentadas nos dois últimos versos que, sintaticamente, funcionam como predicado do segundo e terceiro versos nos chama bastante a atenção, assim como nos é interessante também a personificação que, intencionalmente, a autora coloca na palavra “Carbonizados”.

Começemos pelos versos finais e seus verbos: parecer e resistir. Conforme já dissemos, estes verbos e seus complementos são predicados do sujeito dos versos segundo e terceiro (*E todos os seres viventes, Árvores e gente*), mas, sintaticamente, não funcionam com o mesmo sentido. O verbo parecer, por ser um verbo que denota ligação de um termo a outro, indica um estado do sujeito; já o verbo resistir indica uma atividade ou situação que expressa uma ação do sujeito. Com isso, a autora, mesmo falando do estado em que se encontram os carvoeiros e também as árvores: *Árvores e gente, que Parecem restos Carbonizados*, finaliza com o verbo de ação “resistir” (*Resistindo às labaredas comburentes*) para mostrar a luta e a força humana que existe nos carvoeiros.

Quanto à personificação da palavra “Carbonizados”, mais uma vez observa-se que a autora, intencionalmente, escolhe uma palavra e a personifica com o objetivo de chamar a atenção para a relação de significado que se estabelece entre o sujeito “árvores e gente” e o predicativo personificado “Carbonizados”, ligado a ele. Com esta situação, ela vai construir um sentido de aproximação entre os termos oracionais e o conteúdo formal deles. Esta construção morfossintática enfatiza mais ainda a situação relacional concreta vivida pelo sujeito da oração. Assim, podemos interpretar o final do poema da seguinte maneira: o que se quer dizer é que árvores e gente, literalmente, não parecem árvores e gente, mas sim restos carbonizados, porém, apesar de tudo, estes “seres viventes” resistem como verdadeiros heróis ao calor e ao fogo das carvoarias do Mato Grosso do Sul.

**Poema Pantaneiro**<sup>59</sup>

Este aqui é o meu espaço  
 que a Natureza me deu.  
 Travo aqui a minha luta,  
 que pantaneiro me fiz  
 Sou comparsa do perigo,  
 mesmo assim eu sou feliz!

Cavalgo no rodeio dos  
 sonhos  
 e jogo laço da conquista  
 nos pântanos da esperança...

Minha rotina é inaugurada  
 com a orquestra da  
 passada,  
 na aurora das ilusões...

No “quebra-torto” dos desejos,  
 o meu passado revejo,  
 troteando a emoção!

E parto pra vaquejada,  
 que o cavalo é minha vida,  
 a boiada o meu destino  
 e o berrante o meu protesto!

Do sapiquá da minha gula  
 eu aqueço a matula  
 no fogaréu da saudade!

Bem distante dos venenos,  
 do progresso fumarento  
 e das mentes poluídas,  
 vivo na festa das flores,  
 da rica fauna encantada,  
 entre os bichos, meus amigos.

E, brindando a liberdade,  
 mato a sede à vontade  
 nos corixos do prazer!

Meu retorno é outra festa  
 de explosão crepuscular  
 nas viridentes ramagens!

O canto dos araquãs,  
 araras e sabiás  
 são meu hino de louvor.

Na rede de lua encharcada,  
 me espera a minha amada,  
 com seus aromas silvestres.  
 Toda banhada de estrelas,  
 faz explodir meu desejo,  
 que o meu vício é a cabocla!...

---

<sup>59</sup> COELHO, W. *Poema Pantaneiro*. Correio do Estado, Suplemento Cultural. Campo Grande, 30 nov 1996, p. 04 B.

Já ébrio de fantasia,  
deixo o sono vencer-me,  
pra novos sonhos sonhar,  
que a vida continua.

Este aqui é o meu espaço  
que a Natureza me deu.  
Travo, aqui, a minha luta,  
que pantaneiro me fez.  
Sou comparsa do perigo,  
mesmo assim eu sou feliz!

Uma leitura mais atenta ao “Poema Pantaneiro”, de Walmir Coelho, não pode prescindir de um olhar para o fato de que a temática central trata-se da identificação do homem com um lugar espacial. De maneira geral, ao que nos aponta as objetividades apresentadas no poema, esse homem vai procurar se inserir e aproveitar tudo o que neste espaço há. Nesse sentido, recuperando o pensamento de Bachelard (2005, p. 29), trata-se de um *espaço amado*, recheado de recordações, onde se vive, faz-se a defesa dele e procura ser feliz: *É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais espacializadas.*

Parece-nos que ao nível dos aspectos esquematizados, Walmir Coelho procura em seu texto narrar poeticamente como é construída a relação de um homem pantaneiro com sua terra<sup>60</sup>. Para isso, ele se utiliza de vários recursos da linguagem literária. Entre eles, destacamos de início, a narrativa do poema em primeira pessoa, cujo personagem principal é o próprio eu-poético. Por meio desta tipologia narrativa, o autor consegue conferir mais liberdade expressiva ao narrador, evocando a ele maior subjetividade na visão dos fatos, o que lhe permite contar com mais propriedade o que sente, vê e percebe. Sobre esta questão, D’Onofrio (2007, p. 53), afirma que o narrador-protagonista *nos conta uma história por ele vivida. É por intermédio de seus olhos e de seus sentimentos que são apresentados os elementos constitutivos da narrativa.* Mesmo sabendo que tal afirmação do respeitado crítico trata-se mais especificamente da prosa literária, devemos nos lembrar de que é possível essa intermediação devido ao poema em questão apresentar uma feição narrativa.

---

<sup>60</sup> É interessante destacar esta relação para compreendermos um pouco mais sobre a essência do homem pantaneiro interagindo com seu ambiente. Nogueira (2002, p. 21), atesta que “Não se pode deixar, pois, de reconhecer no pantaneiro, um incansável construtor de sua própria cultura, um conhecedor dos mais diversos ofícios rurais, que se vê obrigado a exercer, por força das circunstâncias do ecossistema.” Para a autora, um peão que desempenhe corretamente as funções de doma, aparte, bagualeio e condução de boiada é tão importante e tão especial quanto um especialista em informática, capaz de desenvolver diversos programas em sua área.

Nessa mesma linha de raciocínio, temos conhecimento de que a classe gramatical que assinala narratividade, mesmo que em textos poéticos, é o verbo. Neste poema, constatamos a presença deles em todas as estrofes. Não há estrofe que não apresente, no mínimo, um verbo, mas, por exemplo, a primeira estrofe é bastante significativa para exemplificarmos o que estamos expondo. Nela, não há unidade significativa que não evidencie a presença de um verbo. Sobre esta situação intencional concebida pelo autor, D'Onofrio (2007, p. 198) assegura que *a preferência por uma categoria gramatical em detrimento de outra pode ser elemento de significação numa obra literária, porque o excesso de verbos, por exemplo, já induz o leitor a perceber o caráter narrativo de um texto poético.*

Sobre os elementos estruturais e as formações fônico-linguísticas, observa-se que o poeta dimensiona sua poesia em cinquenta e cinco versos, divididos em treze estrofes, com número variável de versos em cada. Há estrofes isométricas, como é o caso da primeira, quinta, sétima, oitava, nona, décima, décima primeira e décima terceira; e estrofes heterométricas: segunda, terceira, quarta, sexta e décima segunda. Nas estrofes isométricas, o verso empregado é a redondilha maior, como no exemplo: *Es/te a/qui/ é o/ meu/ es/pa/ço//que a/ Na/tu/re/za/ me/ deu.* O autor emprega um vocabulário simples, fazendo uso de figuras de linguagem, como a metáfora, por exemplo, no verso *Cavalgo no rodeio dos sonhos*, mas emprega também a denotação em seus versos: *Meu retorno é outra festa.* De modo intencional, Waldir Coelho vai repetir a primeira estrofe na última, finalizando o poema. Esta situação nos leva a interpretar que por esta estrofe ser a mais carregada de verbos, conseqüentemente, é a que mais possui elementos narrativos, o que reforça o caráter específico de narratividade que o autor pretendeu colocar em seu texto.

Quanto ao estrato fônico, a rima se faz presente em poucos versos, entre eles destacamos o quarto e o sexto da primeira estrofe; o primeiro e o segundo, da sexta; o primeiro e o segundo, da oitava; o primeiro e o segundo, da décima primeira; o quarto e o sexto, da décima terceira. Quanto ao ritmo, percebe-se que nos versos redondilhos a alternância se faz com apoios rítmicos variando na terceira/quarta e na sétima sílabas, o que parece assegurar acertada harmonia na combinação alternada dos sons átonos e tônicos. Ao nosso entendimento, recuperando os aspectos esquematizados, esse tipo de configuração rítmica também colabora para que os aspectos da narratividade desenvolvidos nas unidades significativas se desenvolvam com mais fluidez ao longo do poema.

De modo geral, para que haja melhor esclarecimento das objetividades apresentadas no poema, pretendemos dividi-lo em estrofes e blocos de estrofes. Assim sendo,

iniciamos nossas considerações hermenêuticas a respeito da primeira estrofe. Nela, as objetividades apresentadas “espaço natural” e “homem pantaneiro” vão nos possibilitar identificar a intenção principal do poeta. Walmir Coelho quer falar da forma como vive o homem e como é sua relação com a terra, o Pantanal.

O primeiro verso *Este aqui é o meu espaço* nos reclama atenção o emprego do pronome possessivo “meu” e do artigo “o”, que funciona como determinante base do pronome. Esta formação sintática não teria o mesmo efeito semântico sem o determinante, pois ele proporciona uma ampliação da visão circunstancial, dimensionando o sentido do possessivo. De acordo com Lapa (1982, p. 119), neste caso *a presença do artigo tem como resultado chamar a atenção para o objeto possuído*. Com efeito, subsume-se que o “objeto possuído” do verso, representado pela locução adverbial “Este aqui” tem a função sintática de sujeito, circunstancialmente, do sujeito subentendido “Pantanal”. Sendo assim, ao constatarmos que o determinante do pronome possessivo proporciona a ele um sentido mais abrangente e significativo, entendemos que esta situação vai possibilitar que aconteça uma proximidade afetiva entre o sujeito lírico e o objeto possuído, que é o Pantanal.

Do primeiro verso, passemos para a estrofe inteira. A estrofe introdutória apresenta objetividades que, de certa forma, resumem o que vai ser exposto ao longo do poema. Ela enreda um lugar, situações e um ser. Este ser identifica-se perfeitamente com tudo o que se apresenta ao seu redor, ou melhor, com o que a “Natureza” lhe deu (*Este aqui é o meu espaço/que a Natureza me deu*<sup>61</sup>). Esta intencionalidade é importante, pois o autor, ao personificar a palavra “natureza” demonstra querer torná-la tão humana quanto o ser que nela habita, entretanto, é significativo lembrar que ela é quem dará sentido a este próprio ser. Este sentido está no modo como ambos se relacionam, pois esta objetividade espacial representa o lugar onde o autor coloca o eu-lírico para que este possa construir significados para sua vida, pois que ele se “fez pantaneiro” ao “travar lutas” em meio a “perigos”, porém como afirmamos acima, para o eu-lírico, este não é “meu espaço”, mas sim “o meu espaço” e nele diz que é feliz (*mesmo assim eu sou feliz*).

---

<sup>61</sup> Os versos de Walmir Coelho vão ao encontro do que Nogueira (2002, p. 30) observa sobre a relação e o conhecimento que o homem pantaneiro tem de seu habitat: “Vivendo num ambiente onde homem e natureza mantêm vivo o elo da solidariedade tão escasso em nossa época, convivendo num ecossistema onde as secas prolongadas e as grandes enchentes se alternam, nem sempre com a regularidade que se espera, o pantaneiro aprendeu ao longo dos séculos, a fazer suas próprias previsões, alicerçadas na interpretação dos fenômenos naturais.” Outro autor que discorre sobre esta situação é Banducci (2007, p. 94): “Do comportamento inusitado dos animais os pantaneiros extraem informações valiosas sobre mudanças iminentes no clima e nas estações, permitindo-lhes prever com uma certa antecipação a chegada do frio ou do calor, das estações secas e chuvosas.”

Depois da estrofe introdutória, temos uma sequência de estrofes apresentando diversas metáforas. As estrofes são a segunda, a terceira e a quarta. Nelas, uma situação a ser pontuada trata-se de uma possível intencionalidade quanto ao léxico utilizado por Walmir Coelho, que procura construir estas metáforas empregando termos pertinentes ao vocabulário pantaneiro. A primeira delas é *Cavalgo no rodeio/dos sonhos*; o verbo “cavalgar” e o substantivo “rodeio” são termos bem comuns do léxico do pantanal. A seguinte é *e jogo laço da conquista/nos pântanos da esperança...*; nesta, temos “laço” e “pântanos”. Estes termos vão reforçar ainda mais a questão identitária transmitida pelo conteúdo material do poema.

Não temos conotação no primeiro verso da terceira estrofe, o autor informa que o homem pantaneiro possui uma rotina, que se inicia a partir do verso metafórico *com a orquestra da/passarada/na aurora das ilusões...* Com ele, o autor intenciona mostrar a importância do canto dos pássaros (orquestra da passarada) para a rotina de um eu-lírico que também possui sentimentos complexos (aurora das ilusões). Em vista do que expusemos, podemos deduzir que o homem pantaneiro, mesmo vivendo todo o clima bucólico oferecido pelo ambiente natural, não deixa de pensar e sentir a vida de maneira complexa.

Na quarta estrofe, o termo metaforizado “quebra-torto”, do verso *No ‘quebra-torto’ dos desejos*<sup>62</sup> é outra expressão muito conhecida no universo vocabular pantaneiro, assim como o verbo “trotar”, do verso metafórico *troteando de emoção!*. Juntamente com estas considerações, observamos que o emprego das reticências nas estrofes dois e três denota que o autor quer deixar em suspenso as idéias contidas nelas, ao passo que na estrofe quatro, em que ele compõe um verso em sentido denotativo (*o meu passado revejo*) entremeado por dois versos metafóricos, ele finaliza com um ponto de exclamação. Observando esta construção, concluímos que Walmir Coelho finaliza uma reflexão acerca da vida do homem pantaneiro, e que estas três estrofes funcionam como um interregno para introduzir a narrativa que vai se iniciar com a quinta estrofe.

Esta narrativa trata de uma viagem. As objetividades factuais são narradas da quinta até a décima primeira estrofe, porém, o autor faz uma divisão em dois momentos: o da partida e o do retorno. Adotaremos esta divisão para continuarmos com nossa interpretação analítica das objetividades apresentadas nas unidades significativas que se seguem.

---

<sup>62</sup> O “quebra-torto” é a primeira refeição que o pantaneiro faz no dia, é o seu café da manhã, porém muito mais calórico que o normal. Nesta refeição, segundo Banducci (2007) podem ser servidos café, chá, leite, pão, bolinho e carne, esta pode ser misturada à farofa, ao macarrão, ao arroz carreteiro ou ao guisado de mandioca.

Estas próximas estrofes apresentam objetividades em sentido tanto conotativo quanto denotativo. A primeira estrofe já anuncia que será uma viagem cujo objetivo é a condução de uma boiada para algum lugar não determinado pelas unidades significativas desta estrofe (*E parto pra vaquejada*<sup>63</sup>/*que o cavalo é minha vida/a boiada o meu destino/e o berrante o meu protesto*). Por outro lado, observamos que Walmir Coelho coloca o eu-lírico para falar com segurança a respeito do seu papel como vaqueiro do Pantanal e como alguém que produz a vida a partir da importância que dá ao seu trabalho e à lida com as coisas da terra. Para ele, o cavalo, a boiada e o berrante não são simplesmente animais e objetos. Estes elementos são tão relevantes que atuam na ordem das coisas como se fossem uma extensão do próprio vaqueiro. Com isso, podemos dizer que no ambiente em questão, homem e natureza se identificam e se fundem como num processo simbiótico para construir e dar significado à vida.

Para a sexta estrofe, as objetividades apresentadas vão tratar do tema que versa sobre um sentimento: a saudade. O autor, através de um jogo de palavras (sapiquá, aqueço e fogaréu), constrói metáforas para mostrar que o eu-lírico tem saudades de alguém. Este sentimento se fará presente no momento em que o eu-lírico prepara seu alimento, expresso no verso denotativo: *eu aqueço a matula*. No verso a seguir *no fogaréu da saudade* encontramos a metáfora, que será melhor interpretada a partir da leitura do verso anterior.

Observamos que o autor inicia e termina a oitava estrofe com versos em sentido real, sendo que as metáforas aparecem entremeadas a eles. O momento narrativo desta estrofe traz objetividades comparativas. Os três primeiros versos apresentam objetividades que retratam a situação de um espaço a ser contraposto pelas objetividades dos três versos finais. Ao iniciar a estrofe, Walmir Coelho fala da situação problemática que causa o progresso, mas coloca o eu-lírico longe dele: *Bem distante dos venenos/do progresso fumarento/e das mentes poluídas*. Recuperando o pensamento de Rousseau, parece que temos aqui a tese do “bom selvagem”, pois, no conjunto situacional, o autor do “Poema Pantaneiro” vai atacar as pessoas, suas mentes e, conseqüentemente, seus atos. Conforme mencionado, os versos finais *Vivo na festa das flores/da rica fauna encantada/entre os bichos, meus amigos*<sup>64</sup> vão fazer o

<sup>63</sup> A vaquejada é uma atividade que consiste em reunir o gado disperso no campo. Segundo Banducci (2007, p. 107), os vaqueiros mais experientes conseguem dominar o gado a ponto de estabelecer uma comunicação eficiente com eles: “Os vaqueiros são capazes de reconhecê-las [reses] pela cor, pelo som do mugido, conseguem distingui-las pelo temperamento e prever seu comportamento numa vaquejada. Comunicam-se com os animais através de gestos, sons e palavras.”

<sup>64</sup> Aqui temos outra situação importante de identificação do homem pantaneiro com a terra: a relação com a fauna, os “bichos”. Segundo Banducci (2007, p.123) há duas classificações: os mansos (domésticos) e os

contraponto ao conteúdo dos três primeiros versos. Nas objetividades apresentadas, o autor novamente coloca o eu-lírico, objetos, coisas e animais como elementos que se completam harmonicamente. Ainda salientamos que essa relação de identidade que se estabelece entre os seres, acontece de forma simples e em meio a um clima alegre e bucólico.

Depois da comparação entre os dois espaços, para a oitava estrofe, temos objetividades que complementam o sentido bucólico desenvolvido nos três últimos versos da estrofe anterior. É o momento em que o eu-lírico sente-se livre para aproveitar-se de um bem que a natureza sempre lhe oferece. Juntos, o verso denotativo *mato a sede à vontade*, ladeado pelos versos metafóricos *E, brindando a liberdade/nos corixos do prazer!* atestam, com simplicidade, o momento em que o pantaneiro toma tranquilamente sua água.

Retomando o que dissemos anteriormente sobre este conjunto de estrofes, em relação ao momento de partida e do retorno, as estrofes nona e décima apresentam objetividades que assinalam o retorno do eu-lírico: *Meu retorno é outra festa*. A objetividade “festa” deste verso é nuclear, por isso nos chama atenção. A partir da leitura dos versos seguintes (*de explosão crepuscular/nas viridentes ramagens!*), complementados pelos versos da décima estrofe (*O canto dos araquãs,/araras e sabiás/são meu hino de louvor*) não parece ser uma festa com pessoas, regada a comida e bebida à vontade. Nem mesmo uma festa com muita música, dança e gente com roupa bonita. O que se interpreta dessas objetividades apresentadas é que, mais uma vez, Walmir Coelho fala da relação homogênea estabelecida entre natureza e homem. Mas, neste momento o poeta parece querer solidificar essa relação, pois o hino do eu-lírico é o canto dos pássaros e a festa de que se fala é também da natureza (*nas viridentes ramagens*) pelo retorno do homem pantaneiro.

Na décima primeira estrofe as objetividades apresentadas vão se remeter ao encontro do eu-lírico com sua amada. O verso que anuncia esta situação é o segundo: *me espera a minha amada*. O clima bucólico também se faz presente novamente, pois o autor abre a estrofe com a metáfora *Na rede de lua encharcada*. O autor, ao recuperar o clima,

---

selvagens (“brabos”). Os “amigos” de que trata o poeta no verso em referência são os animais domesticados, como o cão, por exemplo, que é um grande companheiro do peão. O cão é fundamental na lida com o gado e também nas caçadas. Sobre o modo de representação geral da fauna pantaneira, Banducci (2007, p. 104), assim se expressa: “O pantaneiro não apenas define a distância que mantém dos animais, mas denuncia o seu grau de identificação com essas criaturas, regulando, por sua vez, o tipo de relacionamento que com elas estabelece. O manejo de animais selvagens requer atenção, cuidado, pois, no dizer dos campeiros, são animais ‘velhacos’, ‘virtuosos’, ‘ressabiados’, e ‘malandros’. Já as espécies mais próximas, mansas, são alegres, amorosas, nostálgicas, manhosas, permitindo um tratamento cordial e amigável.” Segundo Banducci (2007), é comum encontrarmos animais domesticados como galinhas, perus, porcos, papagaios, cachorros nos terreiros das residências em fazendas pantaneiras.

retoma e acentua no terceiro verso (*com seus aromas silvestres*) os aspectos simbióticos de que falamos anteriormente. Para os três últimos versos, Walmir Coelho apresenta objetividades que revelam, metaforicamente, o grande desejo do eu-lírico: sua amada, expresso no verso *que o meu vício é a cabocla*.

Para a décima segunda estrofe parece haver uma indeterminação. Isto acontece pelo fato de, apesar de dar sequência estrutural ao poema, ela não parece complementar o que foi dito na estrofe anterior nem faz encaminhamento para o conteúdo da estrofe seguinte. As objetividades desta estrofe apontam para uma possível reflexão que o eu-lírico faz a respeito das coisas que cultiva em sua mente. Além disso, ele também espera por novos sonhos, pois *que a vida continua*. Não havendo, como dissemos, uma correlação textual entre as estrofes e suas objetividades, entendemos que a narrativa poética termina na décima primeira estrofe, uma vez que a última é repetição da primeira. Entendemos também que a primeira estrofe foi recuperada e posta pelo poeta de maneira intencional no final do poema. Lembramos que esta estrofe sintetiza o que o poeta desenvolveu durante seu texto, portanto sua recuperação é importante no sentido de reforçar o que pretendeu dizer ao longo do poema.

### **Mulher Pantaneira**<sup>65</sup>

Revido os fastos da História,  
augustos florões de glória  
dos nossos desbravadores,  
avulta a nobre coragem  
a perpetuar a imagem  
dos antigos benfeitores!

Mas, por trás dessa bravura  
dos audazes pioneiros  
e grandes aventureiros  
nas plagas do Pantanal,  
se agiganta a criatura,  
que compartilha a aventura,  
vivendo o mesmo ideal:

é a MULHER PANTANEIRA,  
esta morena brejeira,  
cheia de encantos sem fim...  
- Pertence ao clã dos valentes  
e tem os olhos virentes  
como o verdor do capim!

Nas dobras do tempo,  
nas curvas da vida,  
jamais foi vencida,  
pois sabe lutar.

<sup>65</sup> COELHO, W. *Mulher Pantaneira*. Correio do Estado, Suplemento Cultural. Campo Grande, 28/29 dez 1996, 04 B.

Fiéis testemunhas  
de tão dura lida,  
no seu dia-a-dia,  
as aves amigas:  
pardais, rouxinóis,  
mutuns, sabiás,  
com doces cantigas,  
cantigas de paz!

E sendo  
mulher,  
que luta,  
que adora  
viver...  
que sofre  
e chora,  
protesta,  
reclama...  
figura  
de santa,  
que reza,  
que canta,  
que sonha  
e que ri,  
é mulher  
genial!

Embora  
tão frágil,  
é forte!  
Não teme  
a morte,  
mas ama  
e respeita,  
é imagem  
perfeita  
do amor  
ideal!

Mulher que traz na retina  
os aguaçais da esperança,  
o encanto da natureza  
a conservar a beleza,  
mesmo havendo as agressões;  
abrindo novos caminhos  
floridos, livres de espinhos,  
às futuras gerações!

Esta é a mulher pantaneira,  
dos guaicurus – a herdeira,  
que tem sangue paiaguá!  
Mulher bonita, faceira,  
que, pacifista ou guerreira,  
é filha de Corumbá!

E Deus, Pai onipotente,  
perscrutando a minha mente,  
ofertou-me, certo dia,  
uma fiel companheira,

a mais bela pantaneira,  
que se chama Ana Maria!

A despeito do que Ingarden nos explica sobre as formações fônico-linguísticas, observamos que no poema “Mulher Pantaneira”, de Walmir Coelho, as estrofes são irregulares, apresentando número variável de versos, ficando assim distribuídas: a primeira, a terceira, a nona e a décima apresentam seis versos; a segunda, sete; a quinta e a oitava, oito versos; a quarta, quatro versos; a sexta estrofe possui dezessete; a sétima, onze versos. De certa maneira, o poeta preferiu investir no rigor formal em seu poema, o metro mais utilizado é o heptassílabo, aplicado nas estrofes um, dois, três, oito, nove e dez; nas estrofes quatro e cinco emprega-se o pentassílabo; e, nas estrofes seis e sete, a predominância é do dissílabo.

Apesar de certa rigidez métrica, com esta configuração estrófica, Walmir Coelho consegue, através das estrofes intermediárias (quatro, cinco, seis e sete), implementar um ritmo menos denso, porém dinâmico, favorecido por esta mudança no andamento rítmico do poema. Esse ritmo, aliado à configuração métrica colabora para acentuar a proposta temática expressa nas objetividades apresentadas no poema. Em relação a este tipo de configuração, Cândido (2009, p. 93) afirma que *o metro dá ao ritmo limites e apoio, para que ele crie a modulação expressiva do verso*. Com efeito, o autor utiliza-se de certa regularidade métrica até a terceira estrofe, quando nela apresenta o tema principal. A partir daí segue-se com uma mudança no nível fônico, alterando o andamento rítmico do poema que passa a ser mais dinâmico com o emprego dos pentassílabos e dos dissílabos, nas estrofes de quatro a sete. Com a conformação dessa consonância estrutural fônica percebe-se que a intenção do poeta é a de apresentar com mais ênfase sua objetividade temática principal: a mulher pantaneira.

O emprego da rima se faz presente nas estrofes em que o autor utilizou a redondilha maior, são elas as seguintes estrofes: um, dois, três, oito, nove e dez. Sobre a rima, para Said Ali (1971, p. 10), ela *deixa no espírito do ouvinte a impressão de reforço, de um conceito levado ao grau extremo*. No poema de Walmir Coelho, para as estrofes contendo seis versos (estrofes um, três, nove e dez), o esquema rimático se apresenta da seguinte forma: AABCCB; a segunda estrofe, que contém sete versos tem o seguinte: ABBCAAC; na oitava, composta por oito versos, não temos rima nos dois primeiros, os demais se apresentam assim: AABCCB. Quanto a sua natureza, as rimas são consoantes. Na quarta estrofe, há rima emparelhada nos versos dois e três. As estrofes cinco e seis não apresentam rima.

A terceira estrofe nos chama atenção pela regularidade tônica que garante certa isocronia nos segmentos rítmicos dos versos. Nela, encontramos todos os acentos silábicos

recaindo na quarta e sétima sílabas, como nos exemplos: *é/ a/ MU/LHER/ PAN/TA/NEI/RA, // es/ta/ mo/re/na/ bre/jei/ra*, Com esta disposição fônica, o poeta parece querer colocar em destaque a estrofe, carregando-a com certa força prosódica simétrica. Este arranjo intencional tem o propósito de destacar com mais veemência a objetividade central do poema: a mulher pantaneira, notadamente assinalada com maiúsculas. Esta especificidade no emprego das maiúsculas também vai reforçar a intenção primeira do poeta no sentido de evidenciar a protagonista do poema.

Consoante aos aspectos esquematizados, é fato até aqui demonstrado que o poeta envia todos os esforços para apresentar a mulher pantaneira. Neste sentido, ao observarmos o estrato das unidades de significação nos damos conta de que Walmir Coelho imprime, nas duas primeiras estrofes, relações objetivas que vão confluir para que esta mulher tome forma mais adiante através de outras objetividades. Estas objetividades são apresentadas da quarta estrofe em diante, onde encontramos no teor das unidades significativas os objetos, as objetividades, as situações e os espaços que vão demonstrar o valor dessa mulher e o seu significado para o ambiente pantaneiro, assim como para o próprio poeta quando da última estrofe, onde acontece, de acordo com Ingarden, o momento de caracterização existencial.

Como dissemos, as relações contextuais objetivas contidas nas unidades de significação das duas primeiras estrofes permitem que o autor introduza um assunto circunstancial para que a importância histórica da objetividade temática principal do poema, a mulher pantaneira, seja garantida. Isto é feito a partir do momento em se remete à história de luta e conquista de um espaço. A objetividade nuclear da primeira estrofe é “desbravadores”, do verso *dos nossos desbravadores*, que será retomada na segunda estrofe através do lexema nominal “pioneiros”, do verso *dos audazes pioneiros*. Estes são caracterizados *Revedo os faustos da história* como homens de coragem, benfeitores e aventureiros *nas plagas do Pantanal*, mas, de certa forma, não estão sozinhos. Os três últimos versos da segunda estrofe *se agiganta a criatura/que compartilha a aventura/vivendo o mesmo ideal*: anunciam, com ênfase, quem o acompanha: *é a MULHER PANTANEIRA*<sup>66</sup>.

<sup>66</sup> Além de Walmir Coelho, quem também fala um pouco da mulher pantaneira é o escritor corumbaense Augusto César Proença. Ambos são unânimes em dizer do valor e da força dela, no entanto, o primeiro é poeta, o segundo, prosador. Para Proença (1997, p. 65) “Devemos também reservar o lugar da mulher: da mulher companheira do desbravador e do vaqueiro; da mulher negra, escrava, enchendo as nossas cozinhas de histórias e quitutes, e fabricando mulatos nas horas vagas; da mulher índia (a cunha), carregando o filho nas costas enquanto trabalhava na lavoura ou servia de besta de carga ao marido errante pelas picadas sem fim do Pantanal, ou ainda participava das danças festivas em que entretinha os visitantes nas noites de sarau; da

Como observamos, a estrofe em que consta a objetividade temática principal traz no primeiro verso e em letras maiúsculas a sua denominação. Os versos seguintes vão tratar de atribuir qualidades a ela. O segundo verso *esta morena brejeira* denota a identidade e a origem dessa mulher, pois o adjetivo “brejeira” vai se reportar justamente ao que se tem na região do Pantanal, ou melhor, ao próprio pântano. Isto quer dizer que ela é mulher da terra, que se fez no Pantanal e ainda é *cheia de encantos sem fim...*

Para nós fica um ponto de indeterminação quanto ao conteúdo significativo do verso *-Pertence ao clã dos valentes*, uma vez que não temos mais informações sobre este conteúdo. As objetividades apresentadas nos versos finais *e tem os olhos virentes/como o verdor do capim!* trazem uma comparação bem apropriada à temática desenvolvida no texto. Ela é feita entre termos reais: olhos/capim, mas a proposição que deve ser observada é a de há, representada na figura de linguagem, uma relação de identidade entre o ser humano e a natureza.

Com a elaboração intencional de duas metáforas, Walmir Coelho abre a quarta estrofe. Os versos metafóricos *Nas dobras do tempo/nas curvas da vida*, indicam adversidades a serem enfrentadas durante a vida. A certeza de que tudo será superado é expressa através dos versos finais *jamais foi vencida/pois sabe lutar*.

Em seguida, após a enunciação do conteúdo objetivo das unidades significativas que exprimem as dificuldades sofridas pela mulher pantaneira, o autor vai se reportar a adversidades geradas pelo cotidiano. Mais uma vez, Walmir Coelho traz objetividades e objetos relacionados à natureza e procura associá-los ao ser humano. A natureza desta vez está representada pelos pássaros, como no verso *as aves amigas são as Fiéis testemunhas/de tão dura lida* pela qual passa a mulher pantaneira *no seu dia-a-dia*<sup>67</sup>. Desta forma, à luz de Ingarden, com esta relação objetiva puramente intencional, o autor procura dar voz à natureza,

---

mulher portuguesa, que se integrou aos nossos costumes, ensinando-nos os dela, em sua maioria administrando o patrimônio com fibra de macho.”

<sup>67</sup> Para falar da labuta no dia-a-dia e das atividades domésticas exercidas pela mulher pantaneira, citamos Banducci (2007). Como mão-de-obra, o autor diz que existem duas categorias: as não assalariadas e as assalariadas, estas trabalham na “casa-grande”, isto é, na residência do proprietário da fazenda, desempenhando todas as funções da casa, como limpar, lavar, passar, cozinhar e arrumar as dependências. Sobre a outra categoria, Banducci (2007, p. 66) expõe que as “Mulheres não-assalariadas, além de exercerem as tarefas domésticas, o que inclui cozinhar e, muitas vezes, rachar a lenha, lavar a roupa da família, educar os filhos – incluindo a alfabetização – e alimentar animais domésticos, ainda realizam trabalhos ‘para fora’, ou seja, lavam roupa dos peões solteiros, cozinham temporariamente para a casa-grande, costuram e fazem doces e queijos para vender.”

personificando-a no sentido de completar a existência humana num determinado espaço, no caso, este espaço se trata do Pantanal.

As estrofes seis e sete são formadas por versos dissílabos, portam duas reticências e três exclamações. Antecede a primeira reticência o verso *e adora* e o verbo *viver*, o que pressupõe um aspecto positivo relacionado ao modo de produzir a vida; na segunda, temos o verbo “reclamar”, indicando personalidade e consciência nos atos. As exclamações são antecedidas pelos lexemas nominais “genial”, “forte” e “ideal”. Estes predicativos certamente determinam qualidades especiais à mulher pantaneira. Ademais, as objetividades apresentadas nas unidades de significação trazem um conteúdo elogioso à mulher pantaneira, como nos versos: *é mulher/genial*. Mas apesar deste teor encomiástico, a mulher é posta como um ser comum *que sofre/e chora/protesta/reclama...*, o que demonstra ser ela fruto do ambiente em que vive, portanto trava relações e produz sua vida.

As objetividades apresentadas na oitava estrofe relacionam três elementos: o ser humano, a natureza e a sustentabilidade. De certa forma, através do conteúdo significativo dos versos desta estrofe, o autor tenciona, de um lado, fundir dois elementos: mulher/natureza, notadamente expresso pelos versos *Mulher que traz na retina/o encanto da natureza*. De outro, procura atribuir responsabilidades importantes a ela. Este aspecto está contido no teor significativo dos versos *mesmo havendo as agressões*, referindo-se ao meio ambiente, esta mulher, talvez por estar unida à natureza deve e tende *a conservar a beleza* que nela há. Finaliza o autor que, em sendo assim, haverá garantia de existência e caminho aberto *às futuras gerações*.

Depois de apresentar e demonstrar com todas as objetividades possíveis quem é a mulher pantaneira, o poeta nos informa a origem dela e o seu local de nascimento. O teor do segundo verso (*dos guaicurus – a herdeira*,<sup>68</sup>) nos aponta que esta mulher parece ter herdado algo muito significativo dos guaicurus, além disso, o verso seguinte afirma *que tem sangue paiaguá*<sup>69</sup>. O último verso menciona seu local de nascimento: *é filha de Corumbá*.

<sup>68</sup> Segundo Gressler & Vasconcelos (2005, p. 14) estes índios “Caçadores e coletores extremamente guerreiros, os Guaicuru dominavam as demais tribos, favorecidos pela domesticação do cavalo, introduzido na região pelos colonos espanhóis. Excelentes cavaleiros, até hoje são conhecidos como os ‘índios cavaleiros’. Eram fortes, musculosos e sadios. São considerados um dos grupos indígenas das tribos americanas mais requintados artisticamente, devido aos belos motivos coloridos na decoração de seus objetos de cerâmica e às tatuagens realizadas em seus corpos.” Como eram caçadores, estes índios percorriam grande parte do pantanal montados em seus cavalos.

<sup>69</sup> De acordo com Guimarães (1999, p. 33) estes índios “Como canoieiros só lutavam sobre a água, sempre levando de vencida os viajantes, porque suas canoas, pequenas, facilmente manobradas, abordavam os pesados

Para a última estrofe, o autor nos reserva uma surpresa. Com a mudança de foco narrativo, passando agora para a primeira pessoa, Walmir Coelho nos revela nessas unidades significativas finais uma particularidade. Trata-se de uma anunciação. O autor, demonstrando religiosidade, diz que Deus o presenteou certo dia com *uma fiel companheira* e que ela é *a mais bela pantaneira/que chama Ana Maria!*. Notamos que com o teor contido nos versos desta estrofe final, o autor se permitiu narrar e ao mesmo tempo partilhar um fato, singularmente importante de sua vida, utilizando-se para isso de um gênero que é intrínseco à natureza humana: a poesia lírica.

### **Mato Grosso do Sul<sup>70</sup>**

Mato Grosso do Sul, terra bendita,  
Que desperta feliz e se agita  
Buscando os louros que a vitória traz...  
Eu te saúdo, meu torrão sagrado  
Em teu afã de seres o Eldorado  
Refúgio santo de grandeza e paz!

Quero em versos cantar as manhãs claras,  
O céu azul, como as belezas raras,  
Dos cenários de mágico esplendor...  
- E do passado, desdobrando os mantos,  
Trazer à tona os teus reais encantos  
Nos ternos madrigais do meu amor!

Na placidez dos campos viridentes  
Os rebanhos ondeiam pacientes,  
Na rotina do manso pastejar...  
Sob a agudez da vista dos vaqueiros,  
Estes humildes e leais obreiros  
Do progresso que marcha sem parar!

Quero exaltar o Pantanal bravio,  
O ex-mar de Xaraés, um desafio  
Em busca de futura solução...  
- E a riqueza da fauna pantaneira,  
No perlongar sutil da onça matreira  
Nas lonjuras perdidas do sertão!

Quero cantar com voz altissonante,  
Toda gama da flora exuberante  
Que veste esta planície colossal...  
- Espécies das mais raras, aos magotes,  
E a verde procissão dos camalotes  
Boiando sobre o espelho de cristal!

---

canoões dos monçoeiros. Eram índios que viveram em aldeamentos próximos de Assunção e mantinham boas relações de amizade com os espanhóis. Começaram a ser catequizados, mas se rebelaram e avançaram águas acima, para viver do pilhar as monções paulistas. Seu território era todo o curso ao longo do rio Paraguai, subindo até a Prensa, no Taquari.”

<sup>70</sup> CASTRO, R. *Mato Grosso do Sul*. Correio do Estado, Suplemento Cultural. Campo Grande, 30 abr 1994, p. 05 B.

Mato Grosso do Sul, que vive agora  
 O róseo despertar de nova aurora  
 Perseguindo os triunfos que virão...  
 Tens no culto à Memória augusta e santa,  
 A certeza de um sol que se levanta  
 para inundar de luz o teu brasão!

Em “Mato Grosso do Sul”, Rubens de Castro deixa registrado claramente ao leitor, através das objetividades apresentadas nas unidades de significação do poema, uma saudação de cunho essencialmente ufanista à terra que ele habita. O poema é uma ode, em que o autor procura exaltar as qualidades que existem na *terra bendita*. Há, intencionalmente, um investimento nos aspectos formais do poema. Estes aspectos se configuram de maneira a mostrar ao leitor atento que o poeta procurou esquematizar com apropriado rigor formal sua composição poética.

Esta esquematização intencional, arquitetada pelo poeta, nos leva a observar primeiramente a construção técnica do poema, conformada no estrato das formações fônico-linguísticas. Composto por seis estrofes de seis versos, temos então seis sextilhas, contando com estrutura poética que usa uma só medida métrica: o decassílabo, portanto, as estrofes são todas isométricas. O esquema de rimas para todas as estrofes é o seguinte: AABCCB, assim, podemos constatar duas rimas emparelhadas (AA e CC) e uma interpolada (B - - B). Todos os segmentos rimáticos são classificados como rimas consoantes, ou perfeitas, como no seguinte exemplo: *Mato Grosso do Sul, terra bendita, / Que desperta feliz e se agita // Eu te saúdo, meu torrão sagrado / Em teu afã de seres o Eldorado*. Entendemos que a escolha de Castro por versos longos foi bem acertada em relação à proposta temática a ser desenvolvida no poema, pois o emprego deste tipo de verso com ritmo regular vai permitir ao poeta que fale de sua terra num tom mais delongado, a ponto de exprimir com serenidade e firmeza a saudação que faz em primeira pessoa ao *torrão sagrado*.

Quanto aos aspectos sonoros que envolvem a cadência, o autor procurou compor seu poema com apoios rítmicos formados por dois segmentos: um, com acento tônico que recai na sexta e décima sílabas, verso conhecido como decassílabo heróico; outro, com acento tônico incidindo na quarta, oitava e décima sílabas poéticas, denominado atualmente de verso sáfico. Como podemos notar, a intenção de Castro foi compor sua ode respeitando certos padrões clássicos de rigor formal. Estes, muito utilizados durante toda a Era Clássica, de Camões a Santa Rita Durão, por exemplo, mas também por românticos como Castro Alves, Álvares de Azevedo e outros, assim como por modernistas, entre eles Vinícius de Moraes e Murilo Mendes. Sobre este assunto, Trevisan (2001, p. 72) afirma que: *Nos poemas clássicos,*

*o ritmo principiou a institucionalizar-se. Nasceu, nessa época, a consciência da métrica, ou seja, a necessidade de quantificar as sonoridades. Isto se deu, em parte, porque a palavra começou a liberta-se do acompanhamento instrumental, que a submetia a compassos determinados.*

Observamos que esta regularidade formal empreendida nas formações fônico-linguísticas vai se coadunar aos elementos morfossintáticos expressos nas unidades de significação. Esta conformação se faz através de outras situações em que também há equivalência entre os elementos composicionais. Uma delas é a ordem frásica, disposta de forma direta nas unidades significativas, a exemplo dos versos *Quero em versos cantar as manhãs claras//Os rebanhos ondeiam pacientes*; A outra é o léxico empregado, a exemplo, destacamos os vocábulos “bendita”, “afã”, “torrão sagrado”, “esplendor”, “altissonante” e “colossal”, que imprimem certo valor semântico significativo a colaborar com os aspectos esquematizados que aparecem nas objetividades temáticas apresentadas.

Ainda em relação aos aspectos esquematizados, outro fator que devemos observar é a pontuação intencional do poema. De forma sistemática, verifica-se o emprego das reticências que ocorrem sempre no terceiro verso, e do ponto de exclamação aplicado no último verso de cada estrofe. Esta construção, linguisticamente técnica, vai incidir em outros dois estratos textuais: o das unidades de significação e o das objetividades apresentadas. O autor, ao formatar a pontuação desta maneira, pretende, ao terceiro verso, suspender uma idéia anteriormente posta por uma objetividade apresentada, deixando-a em estado de reflexão para, através da unidade de significação final, trazer uma confirmação significativa para o entendimento da estrofe. Teoricamente, a despeito desta estratégia textual intencionada, como nos explica Ingarden, os estratos textuais não são independentes, mas interdependentes, uma vez que a eficácia estética de um só se ativa em estreita colaboração com os demais estratos.

Para justificar textualmente o que colocamos acima, tomemos como exemplo a primeira estrofe. A objetividade apresentada no primeiro verso, ou de acordo com Ingarden, na primeira unidade de significação, é espacial: “Mato Grosso do Sul”, que é *terra bendita*; o terceiro verso *Buscando os louros que a vitória traz...* indica que esta terra deverá receber as glórias de suas conquistas vitoriosas. Este verso é pontuado com as reticências, o que leva o leitor a pensar em outras possíveis situações de triunfo para a objetividade apresentada no primeiro verso. O verso final fecha a estrofe, portanto, encerra o pensamento imediato nela exposto, exclamando que esta objetividade é *Refúgio santo de grandeza e paz!*. Sobre este aspecto, para Nelly Novaes (1974, p. 99), a exclamação é *a expressão imediata, portanto, de*

*uma experiência emotiva ou sensorial*. Além disso, esta estrofe também introduz a proposta temática do poema no verso *Eu te saúdo, meu torrão sagrado*, indicando que o poeta quer fazer uma saudação a Mato Grosso do Sul.

O poema é narrado em primeira pessoa, conforme comprovamos com os versos *Eu te saúdo, meu torrão sagrado//Quero em versos cantar as manhãs claras*, o que assegura ao autor maior subjetividade a ser aplicada nos aspectos textuais narrados. De modo geral, o gênero lírico tem a função de expressar um sentimento, enquanto o narrativo, a de contar uma história e o dramático a de situar o ser numa posição existencial. Mas, no poema em questão, o plano esquemático expressivo nos revela que a intenção do autor não foi a de colocar em evidência o “sentir”, mas o “querer”. Este ato volitivo está nitidamente presente em três estrofes que se iniciam com o verbo “querer”. As estrofes são a segunda, a quarta e a quinta, com os seus respectivos versos: *Quero em versos cantar as manhãs claras//Quero exaltar o Pantanal bravio//Quero cantar com voz altissonante*. Nelas, o autor ainda vai atribuir voz a mais um sujeito-lírico, que sempre falará a partir do terceiro verso.

Encontramos no título “Mato Grosso do Sul” o mote para o desenvolvimento do texto poético escrito por Rubens de Castro. Com a intenção de introduzir e retomar o assunto ao final, esta expressão vai aparecer inicialmente na primeira estrofe, e será repetida na última. O mote será desenvolvido através de objetividades apresentadas que englobam objetos, expressões, espaços, situações, modos, intenções. Quanto a aspectos referentes à enunciação da linguagem, o poeta emprega um tom eloqüente, associado à expressividade formal contida na matéria fônica do poema de que falamos anteriormente, quando tratamos de desvelar as formações fônico-linguísticas.

Na segunda estrofe, cuja temática trata da beleza natural da terra e de lembranças significativas, o poeta emprega expressões que demonstram bem o que acabamos de afirmar. Textualmente, destacamos como exemplo, os seguintes conjuntos significativos: “*manhãs claras*”/“*belezas raras*”; “*mágico esplendor*”/“*meu amor*”; “*desdobrando os mantos*”/“*reais encantos*”. Ingarden diz que esta estratégia textual intencionada é resultado da multiplicidade de componentes heterogêneos que atuam conjuntamente para significar a obra de arte literária. Com isso, constatamos que a obra se constitui da formação de elementos textuais que se interrelacionam para formar um todo orgânico com valor estético.

Na terceira estrofe aparecem três objetividades que justificam um momento de caracterização existencial e apontam para a temática central da estrofe: o desenvolvimento econômico. As objetividades apresentadas são “campo”, “rebanho” e “vaqueiro”. Estas

objetividades colaboram para confirmar o que expõe o poeta sobre a existência do “progresso” para sua terra amada. Isto significa, objetivamente, que os *campos viridentes*, onde estão “rebanhos” que recebem os cuidados *Sob a agudez da vista dos vaqueiros* representam o desenvolvimento *Do progresso que marcha sem parar*<sup>71</sup>!

Ao continuar exaltando as potencialidades e as belezas de sua terra, o poeta inclui na quarta estrofe o conhecido Pantanal. Como nos explica Ingarden, ao afirmar que a obra de arte é um produto inacabado quanto à determinação das objetividades nela apresentadas, acreditamos ter uma indeterminação nos três primeiros versos desta estrofe. São eles: *Quero exaltar o Pantanal bravio,/O ex-mar de Xaraés, um desafio/Em busca de futura solução...* Os lexemas nominais “desafio” e “solução” impõem uma reflexão e, ao mesmo tempo trazem um questionamento: Qual será o “desafio” que o Pantanal deverá enfrentar *Em busca de uma futura solução...*? Consiste nesta questão o ponto de indeterminação de que falamos anteriormente. Mas lembremos que o poeta inicia a estrofe com um verso indicando que deseja exaltar este lugar. Nos três versos finais encontramos uma objetividade temática específica a ser exaltada: a fauna. Rubens de Castro nos faz lembrar com os versos - *E a riqueza da fauna pantaneira,/No perlongar sutil da onça matreira/Nas lonjuras perdidas no sertão* o significado de todo o complexo pantaneiro para a vida dos habitantes do mundo selvagem, entre eles, talvez o mais ilustre, *a onça matreira*.

Na quinta estrofe, Castro, em tom eloquente, situa objetividades apresentadas que vão exaltar a flora pantaneira com os versos *Quero cantar com voz altissonante/Toda gama da flora exuberante/Que veste esta planície colossal...* Neste momento, o autor vai falar da flora existente na terra, precisamente determinada pelo terceiro verso. Em seguida, com os versos - *Espécies das mais raras, aos magotes/e a verde procissão dos camalotes/Boiando sobre o espelho de cristal* o autor vai retratar a exuberância da flora na água, através dos “camalotes” que descem agrupados, e em quantidade, os rios do Pantanal.

Por fim, na última estrofe, o poeta, ao retomar o mote temático central, procura mostrar nos três primeiros versos *Mato Grosso do Sul, que vive agora/O róseo despertar de*

<sup>71</sup> Em artigo publicado no ano de 1999 (década da publicação do poema em questão), Marisa Bittar (1999, p. 113) aponta dados positivos sobre o desenvolvimento econômico do estado, principalmente em relação à pecuária: “Mato Grosso do Sul, cuja estrutura é agrária, hoje ocupa o primeiro lugar na pecuária de corte, com mais de 20 milhões de cabeças de gado nelore. O crescimento econômico acelerado, ao lado da redução da expansão demográfica no final dos anos 80, contribuiu para a boa posição socioeconômica do estado que, em estudo realizado pelo Programa das Nações Unidas, em 1998, foi incluído entre os de nível alto de desenvolvimento humano.” A autora acrescenta que o estado ficou em quinto lugar no rol dos estados com alto índice de desenvolvimento humano (IDH), e que a classificação levou em conta índices relacionados à expectativa de vida, escolaridade e renda.

*nova aurora/Perseguindo os triunfos que virão*, que o presente pressupõe uma nova fase a ser vivida e o futuro será repleto de realizações. O lexema verbal “viver” conjugado no presente e o “vir”, conjugado no futuro denotam bem o que está exposto. Quanto aos últimos três versos *Tens no culto à Memória augusta e santa/A certeza de um sol que se levanta/Para inundar de luz o teu brasão*<sup>72</sup>!, estes trazem objetividades que remetem ao passado glorioso para ao final confirmar a importância dele. Enfim, Castro lança mão de objetividades que vão projetar a importância de se preservar valores sublimes, construídos no passado e que darão sustentação ao futuro de Mato Grosso do Sul *para inundar de luz o teu brasão!*.

---

<sup>72</sup> O brasão de armas do Estado de Mato Grosso do Sul é representado por um escudo com o interior dividido em duas partes horizontais. A parte superior de cor azul representando o céu e a esperança, e uma estrela amarela no meio. A parte inferior verde representando os campos e as matas. Há uma onça-pintada, um dos animais-símbolo do Pantanal Sul-Mato-Grossense. As estrelas em volta do escudo representam os municípios do Estado. Ladeando ao escudo há um ramo de Café, à esquerda, e um ramo de Erva-mate (*Ilex matogrossense*, conhecida também como *Ilex paraguariensis*), à direita, representando as duas culturas que tiveram importância histórica na região. Partindo de trás do escudo e na metade horizontal, estão 9 raios solares; 8 inteiros e um cortado ao meio descendo no horizonte. Os raios solares se iniciam na mesma linha de divisão do interior do escudo. Uma fita na parte inferior consta a data de criação do Estado (11 de outubro de 1977) e o nome do Estado. (Fonte: Governo do Estado de Mato Grosso do Sul).

## CAPÍTULO V: POÉTICA DA DÉCADA DE 2000

Neste capítulo analisaremos os poemas da década de 2000. Ao todo são seis poemas: “Céu do Pantanal” e “Corumbá”, de Rubenio Marcelo; “Pantanal – amor – destruição”, de Guimarães Rocha; “Viagem no carro de boi”, de Américo Calheiros; e, “Pantaneiro” e “Malbenditos tucanos”, de José Pedro Frazão.

### **Céu do Pantanal<sup>73</sup>**

Com grã liberdade,  
eu te admiro...  
No final da tarde:  
sagrado retiro.  
As tuas imagens  
multicoloridas  
fulguram e bailam  
e avançam, perdidas...

O teu halo ameno  
(revestindo os fenos,  
águas e celeiros)  
irradia paz,  
vivifica e traz  
sonhos pantaneiros...

Teu lume garboso,  
sublime, sem fim,  
tinge de carmim  
o Aquidabã.  
E eu aqui, mirando  
tua galhardia,  
mergulho, em magia,  
em ditoso afã...

Tua divina messe  
eleva-me e aquece  
como um fogaréu.  
E, neste encanto,  
absorvo teu manto,  
ó formoso céu!

---

<sup>73</sup> MARCELO, R. *Céu do Pantanal*. Revista da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras. Campo Grande, 2005, n. 7, p. 67.

Focalizando as formações fônico-linguísticas, no poema “Céu do Pantanal”, observamos que o poeta Rubenio Marcelo opta por um esquema formal adotando certa regularidade quanto à rima e ao ritmo, que se revela cadenciado. Trevisan (2001, p. 77) diz que o *ritmo cadenciado (ou tradicional) é a repetição de compassos verbais idênticos*, isto é, se repetem quase sempre na mesma sílaba. Encontramos a predominância deste ritmo em quase a totalidade dos versos, o que formalmente consiste na redondilha menor. As sílabas repetidas com certa frequência são a segunda e a quinta, conforme o exemplo a seguir: *Com grã liberdade/eu te admiro.../No final da tarde:/sagrado retiro/As tuas imagens/multicoloridas/fulguram e bailam/e avançam, perdidas*. Este tipo de apoio rítmico é, terminologicamente, nomeado por Reis (1981) como sendo binário, na segunda sílaba, e terciário, na quinta sílaba, pois apresentam tempos fortes na segunda e quinta sílabas. Nesta estrofe, com exceção do segundo verso, os demais possuem a tônica na quinta sílaba.

A rima não apresenta regularidade nas estrofes primeira e terceira, mas encontramos versos em que se faz uso dela, como é o caso dos quatro primeiros versos da primeira estrofe (ABAB), assim como o sexto e o oitavo versos desta mesma estrofe. Para a terceira estrofe, tem-se rima no segundo e terceiro, no sexto e sétimo e no quarto e oitavo versos. Já as estrofes segunda e quarta apresentam o seguinte esquema: AABCCB e DDEFEE.

No poema, temos o foco narrativo em primeira pessoa, com um sujeito lírico participativo. Em se tratando do desvelamento das objetividades apresentadas, a temática desenvolvida no poema de Rubenio Marcelo destaca uma situação espacial: o céu que se forma quando acontece o pôr-do-sol no Pantanal. Diante desta temática, observamos que a dimensão que o momento, a ambientação e as objetividades apresentadas tomam, na voz do poeta, vão formar uma teia de relações entre o sujeito poético e o próprio objeto espacial poetizado, no caso, o céu do Pantanal. Ao final, o sujeito poético acaba por cingir-se ao objeto, deixando-se fazer parte dele, como veremos mais adiante, quando falaremos das unidades de significação (versos), principalmente no conteúdo lírico desenvolvido na última. Passaremos em seguida à leitura analítico-interpretativa de cada estrofe.

Na primeira estrofe, Rubenio Marcelo coloca o sujeito poético na posição de um espectador que está livremente admirando uma situação circunstancial que começa a se formar em um local espacial. Não fosse pelo título (“Céu do Pantanal”) teríamos uma indeterminação, mas através dele conclui-se que este espaço se refere ao céu do Pantanal, que se esboça ao final da tarde. O mais determinante da ação é que o poeta transforma este espaço

em um ambiente<sup>74</sup>, que altera as emoções do sujeito poético, a ponto deste transformar este espaço num lugar divino, conforme o verso *sagrado retiro*.

Diante da temática desenvolvida e juntamente a este clima caracterizado pelo teor das unidades significativas, observamos as formações fônico-linguísticas. A esquematização conferida ao ritmo cadenciado pela redondilha mantém-se na estrofe toda, e recebe ao seu final, os fonemas reiterativos *am* em *fulguram*, *bailam* e *avançam*, imprimindo certa movimentação aos objetos do ambiente. Estes fonemas se aliam à significação dos objetos das imagens e produzem uma sensação de leveza e continuidade, mas sem que se defina o destino para elas. A última unidade de significação esclarece esta nossa última afirmação de duas maneiras: primeiro, o próprio lexema qualificativo *perdidias* sinaliza a formação desse nosso pensamento: *e avançam, perdidias...*; segundo, o emprego das reticências ao final, que assinala uma omissão intencional. A sensação, que parece se aproximar mais do sentido a que pretendeu arquitetar o poeta, é a de estar havendo uma profusão de imagens que se movimentam livremente no espaço, como se houvesse um verdadeiro “balé” delas no céu.

Através da objetividade *halo ameno*, que sintetiza aspectos suaves que se formam num determinado espaço ao final de um tempo, e com este tempo indicado anteriormente pelo verso *No final da tarde*, o poeta procura manter, na segunda estrofe, o mesmo clima de serenidade construído pelas unidades estruturais significativas da estrofe anterior. Sintaticamente, a objetividade *halo ameno* é sujeito dos verbos *irradiar*, *vivificar* e *trazer*, e tem como objeto direto sonhos pantaneiros, mas também é sujeito do verbo *revestir*, tendo como objetos diretos *fenos*, *águas* e *celeiros*. O verbo *revestir* como transitivo direto significa *tornar a vestir*. A partir desta construção sintática significativa, o poeta elabora um sentido conotativo criando uma imagem que se projeta no campo (*fenos*), nos rios (*águas*) e nas edificações (*celeiros*). O uso dos parênteses para a formação desse predicado (*revestindo os fenos,/águas e celeiros*) indica que a intenção do poeta foi a de separar os objetos e os momentos significativos contidos neles.

Estes objetos vão apresentar aspectos de duas objetividades distintas: concretas (*fenos*, *águas*, *celeiros*); e abstratas (*paz* e *sonhos*). Por meio das objetividades concretas tenciona-se investir na recordação de sonhos que remetam a um ambiente. Textualmente, isto significa que o *halo ameno* vai criar uma imagem (*tornar a vestir os fenos, águas e celeiros*) e trazer sonhos. Os verbos *irradiar* e *vivificar* possuem carga semântica afetiva e transmitem

---

<sup>74</sup> Para Borges Filho (2008), na perspectiva da toponálise, o ambiente se define como a soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico.

essa sensação para a objetividade abstrata *sonhos*, que tem uma designação espacial determinada: *são sonhos pantaneiros...* Assim é possível afirmar que as objetividades concretas *fenos*, *águas* e *celeiros* levam o sujeito poético a ter recordações através de sonhos sobre todo aquele ambiente que está diante de seus olhos.

Na terceira estrofe o poeta evidencia novamente o sujeito poético, que se faz presente no verso: *E eu aqui, mirando*. O tom significativo retomado na estrofe é praticamente o mesmo das anteriores, sempre demonstrando muito interesse pelo cenário formado naquele espaço quando do momento do crepúsculo vespertino. Como na estrofe anterior, as objetividades apresentadas referem-se a objetos concretos e abstratos. Para demonstrá-los, o poeta dividiu a estrofe em dois períodos: no primeiro encontramos a objetividade concreta Aquidabã (rio), finalizando o período; no segundo, há duas objetividades abstratas: magia e afã.

No primeiro período, o poeta, através de elementos qualitativos, vai procurar expressar a visão que se tem do rio, quando este recebe a presença do céu, em determinada hora do dia, mais precisamente ao final da tarde. Ao mesmo tempo que isso ocorre, dar-se-á a construção de uma imagem que se projeta para formar um cenário a ser criado a partir da representação dos adjetivos *garboso* e *sublime*, e das locuções adjetivas *de carmim* e *sem fim*, que vão indicar o modo de existência daquele ambiente. Mas opera-se aí uma divisão entre os qualificadores: *garboso*, *sublime* e *sem fim* vão se relacionar ao lume criado pelo céu; e, *de carmim*, será a cor do rio quando todos os elementos celestes estiverem se manifestando fisicamente sobre o próprio rio Aquidabã.

No segundo período, o sujeito poético, que também está presente fazendo parte do ambiente como espectador (*E eu aqui, mirando*), olha para o cenário concebido e expressa seus sentimentos. Estes denotam entusiasmo, revelado pela presença do substantivo *afã*, ao final do período. Este substantivo também vai determinar a condição existencial do sujeito poético, consubstanciada naquele momento em que ele observa todo o ambiente constituído.

Ao finalizar, na última estrofe, observamos que o sentido conotativo se faz bastante presente no poema de Rubenio Marcelo. À luz de Ingarden, sobre a obra de arte literária e suas qualidades metafísicas, podemos dizer que acontece um momento sublime que se especifica no teor das unidades significativas desta estrofe. O momento crepuscular é divinizado e será “colhido”, conforme a significação denotativa do lexema nominal *messe*. A partir desse momento, o sujeito lírico será elevado a uma condição de existência fluida, expressa de maneira conotativa pelo lexema nominal *fogaréu*. Esta condição é muito discutida

por Bachelard (1989, p. 11) em sua obra “A chama de uma vela”, quando o autor expõe sobre a relação da chama para com nossas vidas: *Entre todas as imagens, as imagens da chama – das mais ingênuas às mais apuradas, das sensatas às mais loucas – contêm um símbolo de poesia. Todo sonhador inflamado é um poeta em potencial.* Com isso, a situação circunstancial criada é de encantamento entre os elementos que contextualizam a própria situação, e será o momento em que o sujeito lírico vai se transfigurar, sendo consumido e deixando-se fazer parte do próprio céu, como se observa nos versos: *Absorvo teu manto/ó formoso céu!*. Com este verso metafórico final, o autor, além de sugerir uma abstração, condiciona o sujeito lírico a um fim situacional específico: a consumação de um efeito catártico subsumido pelo próprio sujeito lírico.

### Corumbá<sup>75</sup>

I.

alçar voo com a natureza,  
aos olhos ardentes da branca estação,  
embarcar na primazia  
e singrar o rio Paraguai...  
velejar a floração da paz  
refletida nas messes  
das águas e céus azuis  
em harmônica meditação  
com aves e camalotes...

II.

passar... conjugando sagas  
entre paisagens e alamedas...  
reviver símbolos vitais em lúcidas evocações,  
contemplar templos e monumentos...  
aquecer-se... fecundando os graais da essência.

III.

ao lume de invictos fanais,  
desvendar arcanos horizontes  
e percorrer as sendas  
que abraçam o semblante do porto...  
definir os segredos de inesquecíveis imagens  
e imaginar quanta história  
está resguardada naqueles casarios...

IV.

nas telas naturais da beleza,  
reinventar o enlevo, flertar com os madrigais  
que apascentam o sonho...  
ser assim encanto e acalanto,  
qual fauna e flora do Pantanal...  
ser luz e transcendência,  
como o verso de Lobivar  
e o traço de Jorapimo.

---

<sup>75</sup> MARCELO, R. *Corumbá*. Revista da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras. Campo Grande: Life, 2010, n. 17, p. 148.

Viver... viajar... ser feliz  
em Corumbá!

No que concerne ao pensamento de Ingarden em sua teoria dos estratos, ao nível das objetividades apresentadas, o poeta Rubênio Marcelo destaca em seu poema a enunciação de um momento não determinado pelo e no tempo. Este fator circunstancial vai se consubstanciar no estrato das unidades de significação, pois as formações verbais no infinitivo vão exercer esta função, uma vez que exprimem uma ação que vai se prolongar infinitamente, isto é, a escolha pelo emprego de verbos no infinitivo desvincula a ação e seu estado a um tempo definido. Este tipo de construção verbal vai se repetir em todas as estrofes, com atenção para o início das unidades significativas, como nota-se em: *alçar vôo com a natureza; passear... conjugando sagas; desvendar arcanos horizontes; reinventar o enlevo, flertar com os madrigais*. Sobre este aspecto, Nelly Novaes (1974, p. 91), corrobora dizendo que o modo infinitivo *não participa do dinamismo verbal, sendo assim, a ação prolongando-se infinitamente, não terminando nunca, como se estivesse suspensa no tempo*.

Em relação à temática, presente no estrato objetivo, o poeta procura evidenciar todo um cabedal lírico de ordem variegada que se forma distribuído pelos estratos textuais e que tem como produto a constituição de um lugar determinado. Para concretizar essa intenção, Rubênio Marcelo faz investidas ao passado, recuperando lugares, ambientes e passagens históricas: relembra artistas, fala da natureza, compara e mostra, inclusive, um estado de espírito. O poeta quer, em síntese, retratar um espaço, mostrar seu valor e dizer, mesmo que de forma indireta, o que todo aquele conjunto de elementos culturais significa poeticamente para ele. Este espaço constitui-se, como já o aponta o título, da cidade de Corumbá e de seu entorno.

No que respeita ao aspecto composicional, além da linguagem corrente, o poeta vale-se de figuras de linguagem que realçam a composição, formando imagens várias. Quanto às formações fônico-linguísticas, dispensa-se a rima e a métrica. Devido a opção por versos livres, o ritmo é variável, não apresenta tônicas fixas nos segmentos frásicos. A predominância das tônicas varia entre a 2<sup>a</sup>/3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>/6<sup>a</sup>/7<sup>a</sup>. O poeta dispõe seus versos divididos em quatro estrofes enumeradas, sem regularidade quanto ao número de versos: a primeira apresenta dez versos; a segunda, cinco; a terceira, sete; a quarta e última, dez versos. A seguir, passaremos a análise de cada estrofe e de suas unidades significativas.

Partindo de um esquema de configuração ancorado no modo de conjugação verbal, o poeta busca, como pode nos explicar Ingarden, convergir objetividades e unidades

significativas. Apresenta-se como objetividade espacial nesta primeira estrofe a *natureza*, isto quer dizer que as unidades significativas e o próprio léxico versam sobre esta objetividade. Os versos e seu respectivo léxico comprovam isso; assim é que temos: *e singrar o rio Paraguai.../das águas e céus azuis/com aves e camalotes*<sup>76</sup>. Juntamente com estas objetividades estão alinhados os verbos desta estrofe, pois todos se apresentam no infinitivo (*alçar, embarcar, singrar e velejar*) e, como já dissemos anteriormente, isto vai acarretar num processo que visa a uma indeterminação temporal. Ainda para reforçar o exposto, apontamos para a própria formação fônico-linguística destes verbos. As rimas internas formadas em “ar”, associadas ao conteúdo frásico dos versos e o emprego das reticências nos versos quarto e oitavo intensificam a ideia de continuidade, denotando significativamente certa indeterminação. Assim, partindo do primeiro verso metafórico *alçar vôo com a natureza*, o poeta vai criar outras situações construídas pelas unidades significativas que apontam para esse mesmo caminho, isto é, situações que indicam algo não determinado, e mais, este “algo” está desprendido no tempo.

Dentre estas situações de que nos reportamos acima destacamos, em primeiro lugar, a própria metáfora do verso inicial, e em seguida, as metáforas dos versos *aos olhos ardentes da branca estação/velejar a floração da paz/refletida nas messes*. Com as objetividades temáticas apresentadas nos versos *e singrar o rio Paraguai.../em harmônica meditação/com aves e camalotes*, aliadas aos verbos no modo infinitivo e às metáforas, a intenção do poeta fica evidente. Ele quer criar um clima idílico, em que haja harmonia entre tudo e todos ao mesmo tempo, e mais, sem tempo determinado para que tudo isso tenha fim.

Em síntese, Rubênio Marcelo começa tudo isso se aliando à natureza posta em afeto quando se realiza o momento da *branca estação*. Para ele, todo o ambiente ali constituído é prioridade e se faz necessário para a indeterminação temporal. Ao meio de todo

---

<sup>76</sup> É comum encontrarmos em obras de autores sul-mato-grossenses referências aos “camalotes” do Rio Paraguai, assim como aos “guavirais” que se estendem pelo cerrado das terras da região. Estas plantas aquáticas que descem em quantidade o rio e as guaviras, frutinhas amarelinhas com sabor único, caracterizam e identificam bastante a região, por isso são temas facilmente encontrados em obras de escritores do estado. Guimarães Rocha, escritor sul-mato-grossense, nos fala em seu livro *Grandezas da Literatura Sul-Mato-Grossense* de uma obra cujo título condiz justamente com estas duas nomenclaturas. Trata-se de *Camalotes e Guavirais*, de Ulisses Serra. Sobre esta obra, para Rocha (2010, p. 131) “Feita a plataforma estética, quis, sabendo querer, evocar o cheiro e o sabor dos guavirais e o movimento e a beleza dos camalotes para identificar a alma de Mato Grosso do Sul, ao banho sagrado e poderoso do Rio Paraguai.” Adiante, Rocha (2010, p.132) sintetiza a obra de Serra: “Em seu trabalho singular, que ainda merece melhor divulgação, focalizou pessoas e realizações emblemáticas cidadinas e rurais, infância em Corumbá e o restante em Campo Grande. A leitura de ‘Camalotes e Guavirais’ é base para historiadores e quem mais se interesse por entender o nosso hoje Mato Grosso do Sul.”

o clima harmônico criado, o poeta revela seu estado de espírito: quer meditar ouvindo o canto dos pássaros e, ao mesmo tempo, observar o descer macio e lento dos camalotes pelo rio Paraguai.

Na segunda estrofe, o poeta desloca a objetividade espacial para o centro urbano e procura em meio a ele dispor objetos, espaços e situações. O clima de indeterminação temporal é o mesmo que o já mencionado na estrofe anterior, conformado pelas formações verbais *passear*, *reviver*, *contemplar* e *aquecer*, e ainda intensificado pelas reticências contidas nos versos primeiro, segundo, quarto e quinto.

As unidades significativas vão projetar objetividades que correspondem ao real. O poeta quer com isso mostrar o lugar do qual ele está falando. Logo no início da estrofe há um suspense causado tanto pelo lexema verbal *passear*, no infinitivo, quanto pelo emprego das reticências. Daí em diante o encaminhamento das ações situacionais vão acontecendo entre o que o poeta parece ver e também parece sentir.

Os dois primeiros versos *passear... conjugando sagas/entre paisagens e alamedas...* apresentam uma objetividade que indica como o poeta quer estar e o que pretende fazer. O passeio denota ideia de lazer e sossego, mas este parece não ficar só nisso, pois o poeta intenciona alguma coisa a mais, ele quer conhecer algo passeando *entre paisagens e alamedas...* O que, possivelmente, busca é conhecimento: *conjugando sagas*; o verbo *conjuguar* empregado conotativamente significa que se quer conhecer a ou uma história. Ele ainda complementa seu pensamento intencional com o verso seguinte: *reviver símbolos vitais em lúcidas evocações*. A objetividade presente neste verso refere-se ao que é possível trazer à lembrança ou à imaginação (evocação) para manter sempre vivo na memória.

Os dois últimos versos desta estrofe mantêm o mesmo fator de direção intencional, isto é, apresentam objetividades idênticas às que o poeta expôs anteriormente. O que se observa é que o poeta não quer apenas *contemplar templos e monumentos*, mas, além disso, ele quer pensar e aprender sobre o que está por trás do que se vê, o que possivelmente está oculto, isto é, o que não se mostra aos seus olhos. É objeto de sua intenção conhecer toda a história que ali se passou.

Ao finalizar a estrofe, há o momento de exaltação, e ao mesmo tempo de interregno para uma possível reflexão, expressos, respectivamente pelo verbo pronominal *aquecer-se* e pelo emprego das reticências. Além disso, é também o momento em que o poeta intenciona mostrar a importância de se buscar conhecimento e sabedoria como algo

fundamental para a existência e a permanência da natureza humana, pensamento este notadamente inscrito pelas expressões finais: *fecundando os graais da essência*.

Quanto ao fator de direção intencional de indeterminação temporal anteriormente mencionado, temos para a terceira estrofe a mesma situação. Os lexemas verbais que se apresentam indicando esta situação são: *desvendar, percorrer, definir e imaginar*. A objetividade espacial apresentada continua sendo a mesma que a da estrofe anterior: o complexo citadino.

As unidades significativas desta estrofe continuam a apresentar o poeta em seu “passeio” e em suas observações quanto aos aspectos, objetos, espaços e situações. Os dois primeiros versos contêm uma objetividade temática que se refere possivelmente à história local. Denota-se isto através da interpretação do verso *desvendar arcanos horizontes*, isto é, descobrir o que há de oculto no local, e do lexema *fanais* (faróis), do primeiro verso: *ao lume de invictos fanais*. O fato histórico possivelmente se refere aos faróis ali existentes, e mais, estes, de acordo com o poeta, ainda parecem não ser quaisquer faróis, mas “invictos”, isto é, invencíveis faróis.

Sintaticamente, além dos lexemas *lume* e *fanais* exprimirem sentido na unidade significativa *ao lume de invictos fanais*, o conteúdo formal desses dois lexemas vai transferir para as formações verbais *desvendar, percorrer, definir e imaginar* uma significação outra, conotativa. Para que isso ocorra, o poeta coloca, esquematicamente, esta unidade significativa para iniciar a estrofe, o que possibilitará o desdobramento das significações que vão se suceder nas unidades seguintes. Dessa forma, tem-se a sequência estrófica formada a partir do primeiro verso, assim se sucedendo: *ao lume de invictos fanais* pretende-se: *desvendar arcanos horizontes; e percorrer as sendas/que abraçam o semblante do porto...; definir os segredos de inesquecíveis imagens; e imaginar quanta história/está resguardada naqueles casarios*.

Para se referir à existência de uma objetividade concreta, no caso, o porto, o poeta lança mão de uma construção metafórica, expressa pelos versos *e percorrer as sendas/que abraçam o semblante do porto*. Além da metáfora elaborada, os versos indicam movimento através do verbo no modo infinitivo *percorrer*. Mas nota-se que este não é um movimento no sentido de exprimir uma ação momentânea que se encerrará imediatamente. Como já dito, as formações verbais no infinitivo possibilitam uma projeção contextual contínua nas unidades significativas formadas por elas.

Nos três últimos versos, observa-se, logo no primeiro, que o poeta se recorda de algumas imagens que jamais esqueceu, mas que agora precisa encontrar uma definição para os segredos que elas ainda carregam. Ao concluir seu “passeio” outra objetividade espacial concreta aparece: *casarios*, no último verso: *está resguardada naqueles casarios...*<sup>77</sup>. Motivo para que o poeta passe a pensar novamente no fator histórico do lugar e imaginar quanta história se passou por ali.

O foco semântico principal da quarta e última estrofe é apresentado por vetores comparatistas, nomeadamente representados pelos lexemas verbais de ligação *ser*. Mas antes disso, ao iniciar a estrofe, o poeta elabora metáforas que sugerem a criação de um momento de puro deleite e sublimação. Para isso, ele alia ao emprego dos lexemas verbais *reinventar* e *flertar* no infinitivo, mantendo o mesmo direcionamento intencional de indeterminação temporal, os seus objetos (*enlevo* e *com os madrigais*), o conteúdo metafórico do primeiro e do terceiro versos. Dessa forma, na visão do poeta, existe uma beleza natural nas coisas, o que possibilita inventar novamente um encanto. Além disso, infere-se também, a partir do verbo *flertar* e de seu objeto, um possível contato com alguma poesia de cunho pastoril (madrigal), própria para o momento, o clima e o ambiente suscitado no poema. O verso *que apascentam o sonho* é uma subordinada adjetiva que completa o sentido da oração principal *flertar com os madrigais*, estabelecendo o seguinte sentido: esta poesia pastoril (madrigal) exercerá uma função que se completará no verso *que apascentam o sonho...* e servirá de deleite e guia ao poeta.

Nos próximos cinco versos, Rubênio Marcelo tratará de firmar comparações. As objetividades apresentadas nas unidades significativas vão se referir a aspectos concretos e versam sobre duas especificidades: a primeira contida nos versos quarto e quinto tem por tema a natureza; os versos de seis a oito, tratam de um fator existencial. Ambas as objetividades fazem referência à temática retratada ao longo do poema.

---

<sup>77</sup> Segundo o arquiteto Ângelo Arruda (2001), os casarões representam um conjunto arquitetônico de mais de 200 edifícios preservados, construídos no “auge do ecletismo”. Muitos deles foram edificadas por construtores italianos e portugueses, vindos do Rio de Janeiro e de Buenos Aires. Entre tantos, um que se destaca, sendo também muito conhecido, é o casario do Porto, localizado na cidade baixa e tombado como patrimônio histórico nacional. Estes casarios também representam um tempo de muita riqueza para a cidade. Logo após a Guerra do Paraguai, Corumbá viveu seu auge, pois tinha um importante porto que se comunicava com o mundo todo, principalmente com a capital imperial, o Rio de Janeiro. Com a isenção de tributos concedida ao porto, muitos empresários ligados as atividades relacionadas à importação e exportação, se estabeleceram na cidade e contribuíram para com as construções dos casarios. Ainda segundo Arruda (2001), foi através do porto que chegou a riqueza, os migrantes, o progresso, o desenvolvimento e a cultura, oriundos, principalmente, da Europa e do Rio de Janeiro, pois à época o único meio de comunicação com a capital imperial era através da navegação pelo rio Paraguai.

Sintaticamente, o lexema verbal *ser* indicando estado e ligação vai exercer uma função primordial nesses versos, pois além de possuir certa carga semântica afetiva, denota sentido de permanência, o que é característico do funcionamento de verbos dessa natureza. Note-se também que esses verbos vão iniciar as unidades significativas, enfatizando-as. Isto ocorre porque, esquematicamente, para que o efeito poético se realize, Rubênio Marcelo, intencionalmente, inverte a ordem oracional dos versos, antepondo o predicativo ao sujeito. Assim, os versos *ser assim encanto e acalanto,/qual fauna e flora do Pantanal*”, juntamente com os versos *ser luz e transcendência/como o verso de Lobivar/e o traço de Jorapimo* recebem a inversão frasal, o que para Martins (1989, p. 168) significa *colocar em evidência um termo que se deseja privilegiar*. Dessa forma, observa-se que, acertadamente, assim o faz o poeta buscando alcançar com mais primor e graça seu intento poético.

A comparação que o poeta faz nos versos quarto: *ser assim encanto e acalanto* e quinto: *qual fauna e flora do Pantanal* referem-se a um aspecto concreto do ambiente e, como se nota, a um lugar determinado no espaço, e este lugar a que o poeta se reporta é o Pantanal. Com efeito, é que para o poeta toda aquela natureza (fauna e flora) deve ser um lugar de aconchego e deve, assim, sempre permanecer. Os versos *ser luz e transcendência,/como o verso de Lobivar*<sup>78</sup>/*e o traço de Jorapimo*<sup>79</sup> também trazem uma comparação, mas esta é de

---

<sup>78</sup> O poeta Lobivar Matos nasceu em Corumbá, em 11 de janeiro de 1915 e faleceu no Rio de Janeiro, em 27 de outubro de 1947, aos 32 anos. Publicou apenas dois livros: *Areôtorare – poemas boróros* e *Sarobá*. O próprio poeta explica o significado dos títulos: “AREÔTORARE é palavra de origem indígena. Entre os boróros, era todo índio privilegiado na aldeia onde vivia, como profeta, orador, historiador, contador de história, etc. A noite, em volta de fogueira assanhada ou á luz do luar, os boróros se reuniam para ouvi-lo. Espichados na areia, uns; outros, acocorados, mas todos atentos, escutavam o verbo do irmão privilegiado, o verbo profético que lhes repetia histórias, que lhes transmitia tradições e que lhes explicava os fatos de maior relevo.” (MATOS, 1935, p. 8). Quanto a outra obra, Lobivar Matos (1936, p. 6) assim se expressa: “**Saróba e Sarobá**. A primeira é usada na ‘Nhecolândia’, zona pantaneira e por ‘excelência’ pecuária, com o significado de **logar sujo**, onde os caboclos penetram com receio de algum ‘macharrão’ acordado ou de alguma ‘boca de sapo’ traçoadeira. A segunda, cuja origem não descobri ainda, é a denominação que recebe o bairro de negros de Corumbá. Logar sujo, onde os brancos raramente penetram e assim mesmo, quando o fazem, se sentem repugnados com a miséria e a pobreza daquela gente.” Sobre o autor e sua obra, assim se expressa Araújo (2009, p. 19): “Assim, nossa perspectiva em relação ao tratamento da obra lobivariana pretende também provocar a observação simplória reservada ao regional. Quando o escritor resume em poesia o caráter de sua gente, ele demonstra uma forte necessidade de representação e consegue expressar-se sem acúmulos de dúvidas com o universal, desvinculando-se de vez da concepção regionalista como sinônimo de uma visão meramente sertanista ou menor.”

<sup>79</sup> José Ramão Pinto de Moraes, conhecido como Jorapimo, nasceu em Corumbá em 24 de novembro de 1937 e morreu na mesma cidade em 22 de novembro de 2009. Em depoimento a Sá Rosa *et al* (1992, p. 271), o artista plástico diz que fez exposições no exterior, em Munique e no Japão; e, no Brasil, em Recife, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Campo Grande. O artista também fala de seus prêmios: “Tenho algumas premiações, mas as mais importantes para mim foram o primeiro lugar no Concurso Sul-americano de Gravuras, em São Paulo, em 1957, quando ainda fazia o científico, e a medalha de prata na I Exposição de Pinturas de Artistas Mato-Grossenses (1964)”. Segundo Sá Rosa *et al* (1992, p. 266) “A obra de Jorapimo confunde-se com a história da

outra ordem, a existencial. Com esses versos, Rubênio Marcelo nos remete a um poeta (*verso* de Lobivar) e a um pintor (*traço* de Jorapimo), certamente duas personalidades artísticas importantes da cidade de Corumbá.

Ao final, nos dois últimos versos *Viver... viajar... ser feliz/em Corumbá*, Rubênio Marcelo parece resumir tudo o que é possível fazer nesta cidade. Isto ele o faz através do emprego de três formações verbais, duas indicando ação (viver e viajar), e a outra formação mostrando um estado (ser) e o seu predicativo (feliz). Lembremos, ainda, que o poeta finaliza sua composição deixando sempre o sentido de indeterminação temporal presente em seus versos, aqui evidenciado novamente pelo emprego de formações verbais no infinitivo (viver e viajar), pela aliteração aplicada na consoante fricativa /v/, indicando continuidade e, por fim, pelo uso das reticências.

**Pantanal – amor – destruição<sup>80</sup>**

No ecossistema  
Pantaneiro  
A fauna está em festa

O tom da dança é o biguá  
Com seu frenético jeito  
De pescar  
Querendo ser arara  
Na cor da beleza

Araras de diversos matizes  
Azuis-vermelhos-dourados

O misto de luz e água  
– ao fundo a vegetação –  
Combina com a plumagem das aves  
Num quadro de infinita beleza

É o florescer das espécies  
Mais encantadoras do mundo  
Beleza  
Toxina  
Abuso  
Descuido

Corixos dos tempos idos  
Aguapés de eternidade

---

arte de Mato Grosso do Sul nas suas origens e desenvolvimento. Dominando uma linguagem voltada para o modelo natural, de composição imaginária, ainda que assentada em rigorosa base geométrica, Jorapimo constrói uma obra simples, que atinge diretamente o espectador, na sua capacidade de transformar os signos comuns do entendimento em imagens inesperadas, singularizadas. Desse modo, o artista dos *seres do Pantanal* reformula sua visão do universo limitado, revestindo-o de novas tonalidades.”

<sup>80</sup> GUIMARÃES, R. *Pantanal – amor – destruição*. Revista da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras. Campo Grande, 2005, n. 7, p. 71.

Sonho vivido  
 Às margens do Pantanal  
 Pureza que guardo  
 Na visão do tempo

O cerrado incendiado  
 Os guavirais tostados  
 A ganância dos avarentos  
 Tomba e mata  
 Os sonhos das crianças

Em nome do cultivo da soja  
 De replantar pastagem  
 Só pensam em bois  
 E não respeitam os limites  
 Definidos em lei

Por causa da ação predadora  
 Quando chove a terra vai  
 Parar no fundo dos rios  
 Agrotóxicos  
 Restos da exploração  
 Por inúmeras viagens  
 Do turismo muita vez inconsciente  
 Pessoas desavisadas que não cuidam  
 E não respeitam  
 O nosso Pantanal.

De início, para a elucidação das formações fônico-linguísticas, em se tratando das estruturas frásico-sonoras, no poema “Pantanal – amor – destruição”, de Guimarães Rocha, entende-se que a liberdade, guardada a cada leitor, tem certa importância na composição rítmica, que se mostra, numa primeira visada, espontânea e compassada, sem obediência à determinação formal rigorosa. A respeito disso, retomamos Trevisan (2001, p. 77) quando diz que o *ritmo livre não possui compassos verbais, isto é, não tem repetições cronometradas. É uma espécie de esquema fundado na reaparição periódica do mesmo elemento. Nem sempre é percebido por todos, nem de uma vez por todas. Varia conforme o leitor e o momento.*

Ao nível dos aspectos esquematizados, alguns fatores de ordem estrutural, morfossintática e linguística também apontam para o que dissemos anteriormente. Versos curtos, dispostos de acordo com a ordem direta da frase e a ausência de pontuação, com apenas um ponto e este é aplicado justamente fechando o poema em seu último verso, colaboram para que o ritmo, até certo ponto, seja construído na concretização pessoal da leitura do poema. Sobre os sinais de pontuação, Nelly Novaes (1974, p. 102) afirma que a *não pontuação, peculiaridade linguística muito difundida na prosa e na poesia vanguardista desde o início do século, corresponde ao impulso de libertação da lógica ordenadora, que marcou todos os movimentos revolucionários modernistas.* Com isso, a nosso ver,

entendemos que Guimarães Rocha quer ter certa liberdade formal para se expressar liricamente sobre o tema em questão.

Outro fator importante que concorre para o direcionamento da matéria fônica do poema é a expressividade sonora, que, conforme dissemos, soa fluente, sem embaraços fônico-linguísticos, como podemos observar nos três primeiros versos: *No ecossistema/Pantaneiro/A fauna está em festa*. Em termos dos apoios rítmicos temos, conforme apontado, uma alternância terciária nos dois primeiros versos e binária no último, que não se padroniza nos versos seguintes. Aliado a esta liberdade rítmica, como explica Ingarden, ao observarmos o sistema morfossintático do texto, também contribui para esse *andamento* sonoro, o vocabulário corrente e leve, disposto ao longo do poema. Com isto exposto, ainda colabora Antonio Cândido (2009, p. 99) ao explicar que *o ritmo do verso livre é esbatido em relação ao verso metrificado*, o que nos leva a crer que a melodia, contida na ordenação dos sons ao longo do poema, se apresenta de maneira discreta que praticamente não se distingue da prosa.

Em termos de estrutura formal, Guimarães Rocha esquematiza seu poema em nove estrofes, contendo número variado de versos em cada uma. Encontramos em seu poema, estrofes com três, cinco e até dez versos. O poeta também dispensa a rima e a métrica, apresentando versos de duas, três e de até onze sílabas poéticas: constitui seu poema, portanto, de estrofes heterométricas. Desta forma, para falar do amor e da destruição de um espaço que, por sinal, traz boas recordações a um certo eu-lírico, Rocha compõe seu intento poético com toda liberdade formal possível, utilizando-se do versilibrismo. Esta liberdade também estará presente em seu viés crítico, quando do momento em que expressa de maneira significativa situações objetivas preocupantes encontradas no ecossistema pantaneiro.

O título “Pantanal – amor – destruição” resume bem a intenção de Guimarães Rocha. Este título nos chama a atenção por indicar que o poeta procura dividir seu texto em dois momentos temáticos: o Pantanal e sua riqueza em termos de fauna e flora, correspondendo ao amor por tudo o que a natureza pode oferecer de belo; e, o Pantanal e os riscos que ele corre devido às ações do homem, correspondendo à destruição que afeta as relações entre todos os seres que vivem no bioma.

Para o primeiro momento, em que o autor vai retratar o amor, temos as estrofes de um a quatro, que mostram em suas objetividades apresentadas elementos que constituem a beleza e a importância da objetividade temática central, que é o Pantanal. Nos três versos da primeira estrofe, o autor fala de um momento festivo (*A fauna está em festa*), vivido pela

fauna em meio a tudo o que a natureza oferece. Na segunda estrofe, o poeta vai dar atenção a um pássaro muito comum que vive no Pantanal, o biguá, contemplado no verso *O tom da dança é o biguá*. Este é um pássaro pescador e, na voz do poeta, ele parece ser muito engraçado *Com seu frenético jeito/De pescar/Querendo ser arara/Na cor da beleza*. Ao final, Rocha ainda relata que ele quer ser arara, mas somente *Na cor da beleza*.

Nas duas estrofes que se seguem, Rocha revela um encantamento, e para que isso aconteça, apresenta objetividades temáticas que fazem referência a elementos da natureza que se misturam para formar, aos olhos do espectador, uma paisagem de rara beleza, em determinado momento do dia. Estes elementos são a luz do sol e a água do rio. O verso *O misto de luz e água* indica que com estes elementos físicos (raios do sol e espelho d'água) em contato é possível vermos a formação de uma imagem, que *Combina com a plumagem das aves*. Estas aves são as objetividades apresentadas na estrofe anterior: as *Araras de diversos matizes/Azuis-vermelhos-dourados*. Conforme dissemos, o autor procura fazer uma correspondência simbiótica entre dois elementos, um de ordem física (raios do sol e espelho d'água) e outro presente na natureza (a cor da plumagem da arara), para que isto tudo resulte *Num quadro de infinita beleza*.

Ao iniciar a quinta estrofe, o poeta retoma o sentido da estrofe anterior e diz que tudo aquilo que acontece naquele momento de *infinita beleza* significa muito para o ecossistema pantaneiro, pois *É o florescer das espécies/Mais encantadoras do mundo*. Depois disso, ele compõe quatro versos, que apresentam quatro objetividades, respectivamente. O conteúdo formal do verso “Beleza” refere-se aos aspectos relacionados com o aparecimento e a importância das espécies para o ambiente pantaneiro. Os três últimos versos *Toxina/Abuso/Descuido*<sup>81</sup> revelam que o sistema ambiental formado no espaço pantaneiro

---

<sup>81</sup> Assim como o poeta, observam também os autores Banducci e Moretti (2001) quando afirmam que esta falta de cuidado e a utilização de agrotóxicos em áreas cultiváveis do Pantanal é fato mais recente, uma vez que houve mudança no sistema e nas técnicas produtivas. Para os autores (2001, p. 13) “Atualmente, em decorrência da divisão dos latifúndios, pela herança ou venda a terceiros, o padrão de produtividade antes garantido pela extensão incomensurável das terras, reduziu-se gradativamente. Com isto, os descendentes e novos proprietários passaram a praticar, com frequência crescente, o desmatamento para o plantio de pastagens exóticas, visando assegurar seu antigo padrão de lucratividade, pois, desta forma conseguem garantir alimento para um número maior de reses que os campos naturais podem suportar.” Muito provavelmente, o desmatamento e a implantação de novas técnicas no setor da pecuária estão causando prejuízos incalculáveis à região. Mas não é só isso, Banducci e Moretti (2001, p. 13) ainda atestam que “alguns fazendeiros têm investido em novas técnicas agrícolas, estranhas ao padrão regional, cultivando grandes lavouras de arroz irrigado (principalmente no município de Miranda) que, em muitos casos, têm sido responsáveis pela contaminação dos rios com agrotóxicos, provocando a mortalidade de peixes, interferindo diretamente na atividade pesqueira profissional e esportiva.”

precisa de muita atenção e muito cuidado. Por meio destes versos, observamos que o autor já anuncia aqui certa preocupação com a preservação do Pantanal.

Na quarta estrofe, o poeta muda o foco narrativo para a primeira pessoa, inserindo um sujeito lírico para expressar algumas recordações. Este sujeito vai se posicionar no tempo presente, através do verbo “guardar” contido no verso *Pureza que guardo*, para retomar lembranças de um *Sonho vivido/Às margens do Pantanal*. Mas este sujeito lírico parece estar desiludido com o quadro ambiental do momento presente em relação ao passado, pois no cenário que se apresenta, ele não parece ver mais o que antes via, que eram os *Corixos dos tempos idos* e os *Aguapés de eternidade*, por isso que, para ele, tudo no momento presente foi um *Sonho vivido* e hoje ele só guarda *Na visão do tempo* a pureza de tudo aquilo de que recorda.

Ao continuarmos nossa leitura, temos para as estrofes de sete a nove o segundo momento temático de que falamos anteriormente: o da destruição. Estas estrofes vão apresentar, em suas unidades significativas, objetividades temáticas em tom de crítica às ações humanas em relação a todo o ambiente pantaneiro. Com isso, Guimarães Rocha quer chamar a atenção para a necessidade de se preservar toda a beleza do ecossistema pantaneiro, expresso por ele nos versos anteriores.

Conforme dissemos, para o sujeito lírico da estrofe seis, o momento atual não corresponde ao que ele viu e vivenciou em tempos passados sobre a paisagem pantaneira. Na sétima estrofe, o poeta retoma sua fala para mostrar através das objetividades apresentadas que a situação pode ficar ainda pior no futuro. Ele diz que dificilmente as crianças de hoje terão com o que sonhar, pois o momento atual já não deixa possibilidade alguma para que isso ocorra. Para o poeta, *O cerrado incendiado* e *Os guavirais tostados* por, simplesmente, prevalecer *A ganância dos avaros* não vai mais permitir que haja sequer sonho, pois isso tudo *Tomba e mata/O sonho das crianças*.

Ao continuar expondo sua crítica sobre a devastação, o autor, na estrofe oito, apresenta objetividades temáticas com o intuito de fazer uma grave denúncia, mostrando o que acontece nas terras pantaneiras. Em nome do progresso, as atividades agropecuárias avançam *E não respeitam os limites/Definidos por lei*. Isto acontece, conforme já mencionado *Em nome do cultivo da soja* e *De replantar pastagem*, pois os homens *Só pensam em bois* para gerar lucro e enriquecimento pessoal. Na voz do poeta, parece que o mais grave e a causa de tudo isso é a desobediência à lei, que vai gerar perigo sem precedente para o ecossistema pantaneiro.

Ao iniciar a última estrofe, o autor vai expressar, através das objetividades apresentadas, as consequências que ocorrem devido a estas atividades econômicas que se mostram destruidoras. Rocha denuncia que *Por causa da ação predadora*, realizada através de ações como o desmatamento e a colocação do fogo no cerrado, o solo fica exposto e *Quando chove a terra vai/Parar no fundo dos rios*<sup>82</sup>, ocasionando o assoreamento deles, o que é prejudicial para o meio ambiente. Mas não é só isso que ocorre devido a esta ação predatória. O autor, com o verso *Agrotóxicos* nos remete ao plantio da soja e nos faz lembrar que esta lavoura necessita de aplicação de muitos elementos químicos para o seu cultivo. Mas como a terra foi desmatada, não havendo mais proteção natural dos rios pelas árvores e pela vegetação natural que foi extinta, o agrotóxico aplicado na planta vai, assim como a terra lavada, *Parar no fundo dos rios*, causando um prejuízo sem precedentes para o ambiente natural em questão.

Além destas ações predatórias, mencionadas através das objetividades apresentadas nos quatro primeiros versos desta última estrofe, temos para os cinco versos finais, outro tipo de atividade econômica denunciada pelo autor através das objetividades temáticas destas cinco unidades de significação finais. Estas objetividades apresentadas se referem ao setor do turismo. Para Rocha, as atividades turísticas praticadas sem o devido cuidado e orientação sobre o meio ambiente também tem colaborado com o sistema predatório operado no ecossistema pantaneiro, uma vez que *Por inúmeras viagens/Do turismo muita vez inconsciente*<sup>83</sup> levam *Pessoas desavisadas que não cuidam* e conseqüentemente *Não*

---

<sup>82</sup> A preocupação do poeta é relevante, pois esta situação tem ocorrido atualmente no Rio Taquari, principal afluente do Rio Paraguai. Este é um dos rios mais importantes que drenam águas da Bacia Pantaneira para o Rio Paraguai, porém, com o assoreamento, ele não tem feito o seu papel de drenagem. De acordo com Galdino *et al* (2006) isto tem implicado em verdadeiro desastre ecológico, pois suas águas ficam estacionadas em boa parte dos campos baixos da região por onde ele mantém seu curso. Em virtude disto, o alagamento é permanente, não havendo mais o período de seca, o que tem alterado todo o meio ambiente no seu entorno. O desmatamento feito pelo homem, tanto da mata ciliar quanto de espaços próximos a ela é o responsável direto pela situação em que se encontra o Taquari. Portanto, assim como Rocha, ambientalistas e pesquisadores são unânimes em afirmar que a causa de tudo isso é a ganância do homem, que desmata para o cultivo da lavoura e também para criar bois. Porém, segundo os pesquisadores, o quadro hoje não se apresenta favorável para o setor agropecuário nesta região, pois as áreas de alagamento se tornaram permanentes, impossibilitando tanto o cultivo quanto a criação de bois.

<sup>83</sup> Rocha, nestes versos, nos fala da falta de consciência por parte do setor turístico sobre a questão da conservação do Pantanal. Mesmo com tantos programas voltados para esclarecer a necessidade de preservação e veiculação deles na mídia em geral, esta realidade parece estar presente ainda nestes tempos atuais. Segundo Moreti (2003, p. 357), no Pantanal “O uso do ambiente natural pela atividade turística é definido pelos empresários do turismo pela sua valorização econômica, tendo como perspectiva de desenvolvimento o lucro que a atividade proporciona e não a conservação do ambiente natural e/ou a superação das desigualdades sociais. Isto é demonstrável pela necessidade premente da intervenção do Estado na regulação das atividades dos empreendimentos turísticos e nos embates travados com os setores empresariais, quando medidas de defesa do ambiente natural são propostas, como: ampliação do período de proibição de pesca em razão da

*respeitam/O nosso Pantanal..* Portanto, ao finalizar, o poeta expressa mais uma vez a importância da preservação do ecossistema pantaneiro e responsabiliza a todos que vivem, trabalham e visitam este ambiente, que hoje, segundo ele, já não é mais tão natural.

**Viagem no carro de boi<sup>84</sup>**

Amanhecia num dezembro.  
 O azul-do-céu tinha cheiro  
 misturava o verde da terra  
 com cheiro de mato molhado  
 e esterco de bosta de vaca.  
 A infância cabocla viajava.  
 O sereno de chuva delicada  
 seguia no ranger do carro-de-boi.  
 Lenta câmara de lerdas emoções.  
 A criança do meu passado  
 vigiava o passar da estrada.  
 No digital das retinas  
 imprimia o igual da paisagem,  
 beleza rotineira do cerrado,  
 policromias na memória,  
 emas em brigas com o próprio peso  
 numa desajeitada corrida iam.  
 Periquitos em revoada verde  
 e seriemas magrinhas de tudo  
 anunciavam o trajeto previsto.  
 A fazenda brilhou ao longe  
 feito desenho pra dissertação  
 Estrela era seu nome.  
 O mundo não tinha pressa.  
 O relógio daqueles dias  
 era o cantar escancarado  
 do galinho carijó  
 acordando o futuro.

Numa primeira leitura objetiva, constata-se, nos versos do poema “Viagem no carro de boi”, de Américo Calheiros, uma composição poética que ilustra, de forma singular, o passado memorialístico de um lugar determinado no espaço e no tempo, e traz recordações de um momento histórico-pessoal, vivido em meio a um clima idílico e existencial. Esquemáticamente, para a representação circunstancial de tudo isso, o poeta utiliza-se, intencionalmente, de apenas uma estrofe, contendo vinte e oito versos. Na sua maioria, os versos são longos e possuem entre oito e onze sílabas poéticas, não havendo regularidade tanto na distribuição quanto na sua medida. O autor também dispensa o emprego de rimas.

---

piracema; aumento das exigências de infra-estrutura hoteleira menos agressiva ao ambiente natural; restrições ao número de visitantes.”

<sup>84</sup> CALHEIROS, A. *Viagem no carro de boi*. Revista da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras. Campo Grande: Life, 2008, n. 13, p. 55.

Ao focar as formações fônico-linguísticas do poema, observamos que o poeta não se preocupou em manter certa regularidade rítmica, alternando os apoios rítmicos, de acordo com a extensão do verso. Encontramos certa regularidade apenas nos seis primeiros versos, com predominância dos acentos tônicos recaindo na quinta e oitava sílabas, conforme os versos: *misturava o verde da terra/com cheiro de mato molhado/e esterco de bosta de vaca/A infância cabocla viajava*. Nos versos seguintes, do oitavo ao vigésimo oitavo, os versos não possuem predominância alguma nos apoios rítmicos. De acordo com Trevisan (2001), este tipo de ritmo é qualificado como ritmo livre, pois não possui *repetições cronometradas*.

Retomando Ingarden (1965), outro aspecto esquematizado, que deve ser observado no poema, é quanto à opção pelo emprego de formações verbais no imperfeito. Sem dúvida, este investimento na conjugação temporal, aliado ao versilibrismo, colabora para com a narratividade e a descrição das objetividades apresentadas na composição poética. Entre os versos que comprovam o que afirmamos, podemos citar os seguintes: *Amanhecia num dezembro.//A infância cabocla viajava.//O mundo não tinha pressa*. Sobre o emprego do imperfeito, Lapa (1982, p. 151) afirma que *foram os escritores modernos que descobriram os recursos expressivos desta forma verbal, tão própria para o descritivo e para a narração*. O autor de *A estilística da língua portuguesa* ainda lembra que os poetas não são como os historiadores, pois eles encaram o passado como se fosse presente. Com isso, Lapa (1982, p. 151) conclui e pontua que *se usar o imperfeito é viver no passado, por um esforço de simpatia, pode substituir-se naturalmente pelo presente histórico, ao qual está reservado o mesmo papel*.

Parece que a intenção do poeta é fazer com que esse presente histórico, posto em determinadas unidades de significação e acompanhado das objetividades apresentadas no desenvolvimento do poema, possam trazer recordações de um momento peculiar vivido pelo sujeito lírico: uma *Viagem no carro de boi*, que corresponde também ao título do poema. O verso *Amanhecia num dezembro* não determina uma data cronológica específica, mas informa o momento e o tempo da viagem. Porém, este não parecia ser um dezembro qualquer, pois, conforme já dissemos anteriormente, a carga semântica significativa do tempo verbal no imperfeito indica algo expressivo a ser realizado por alguém.

O poeta, para expressar-se sobre esta peculiaridade, emprega sinestésias que mostram bem sua intenção: a condução de um processo que aproxime o sujeito lírico a um passado circunstancial. Calheiros possibilita a este sujeito recordar-se que naquele dezembro *O azul-do-céu tinha cheiro*, mas este “cheiro” tinha um efeito de ordem psicológica,

sinestésica, pois *misturava o verde da terra/com cheiro de mato molhado/e esterco de bosta de vaca*. Como se observa, tal efeito vai se concretizar com a ação produzida pelo imperfeito “misturava”. Corroborando o que dissemos acima, Lapa (1982, p. 151) coloca que o imperfeito ou *o presente histórico não faz mais do que aproximar de nós o passado, como uma lente que nos faz ver melhor os objetos distantes*. Neste caso, o poeta não faz o sujeito lírico se aproximar de objetos distantes no tempo, mas permite a ele se recordar de um momento existencial causado por uma sensação vivida num determinado contexto situacional. A seguir, o verso *A infância cabocla viajava*, permite que identifiquemos o momento passado em que o sujeito lírico se encontra na viagem que realiza: a infância.

A partir do sétimo verso, as unidades significativas vão projetar objetividades que correspondem a aspectos que denotam o real. Com isso, Calheiros vai narrar para onde estava indo e determinar a viagem percorrida pelo sujeito lírico através de objetos, situações e acontecimentos. Os versos sete, oito e nove apresentam objetividades que informam uma situação. Era um dia de *chuva delicada que seguia no ranger do carro-de-boi*<sup>85</sup>, o que dá a impressão de que tudo ao redor estava envolvido por um clima de serenidade e segurança. Tinha-se, assim, a constituição concreta de uma vida pequena, miúda, com alguém em cima de um carro-de-boi, e este ainda era, efetivamente, uma *Lenta câmara de lerdas emoções*.

Recuperando nossa fala anterior sobre o clima pacífico, entendemos que houve uma estratégia textual intencionada na composição das unidades significativas oito *seguia no ranger do carro-de-boi*, e nove *Lenta câmara de lerdas emoções*. Com o teor significativo delas, Calheiros quer justamente expressar que tudo naquele tempo passava realmente muito devagar. A esse respeito, retomando a teoria de Ingarden, notamos que o poeta aciona, nestas duas unidades de significação, todos os estratos textuais presentes na obra literária. Os aspectos esquematizados nos mostram que o conteúdo das unidades de significação e as objetividades nelas apresentadas, aliados às formações fônico-linguísticas, vão permitir ao poeta que realize seu intento, isto é, a obra literária.

---

<sup>85</sup> De acordo com Souza (1944), o carro-de-boi foi trazido ao Brasil pelos portugueses para os engenhos de cana, como meio de transporte de carga, no século XVI. Era conhecido como “carro cantador” por fazer um barulho característico quando em movimento, e permaneceu ativo em fazendas e engenhos até a segunda metade do século XX. No Mato Grosso do Sul não foi diferente, com certeza, o carro-de-boi se fez presente na construção da história rural do estado até pouco tempo atrás, quando ainda se via a circulação de alguns deles em fazendas e em pequenos povoados do interior. Ainda na década de 1980, quando me transferi para o estado de Mato Grosso do Sul, pude verificar a presença deles circulando pelas estradas de terra, no município de Glória de Dourados. E eles eram exatamente como o poeta descreveu em seu poema: lentos, muito lentos, e também acredito que proporcionavam “lentas emoções”, como diz o poeta.

Para exemplificar o que dissemos acima devemos considerar, primeiramente, que ao nível das formações fônico-linguísticas, o emprego dos versos longos (onze sílabas: [se/gui/a/ no/ ran/ger/ do/ ca/rro/-de/-boi] [Len/ta/ câ/me/ra/ de/ ler/das/ e/mo/ções], e a aliteração seguida da assonância nos lexemas nominais “lenta” e “lerdas”, associados à construção do significado das objetividades “ranger”, “carro-de-boi”, “lenta câmera” e “lerdas emoções”, expressas em suas respectivas unidades de significação, convergem literariamente e dão sentido a todo o clima de calma e lentidão que o poeta quer criar em seu poema. Vejamos que até as emoções eram “emoções lerdas”, isto é, não havia grandes e súbitas emoções, pois tudo passava realmente muito devagar para o sujeito lírico.

O poeta procura manter, nos dois versos que seguem *A criança do meu passado/vigiava o passar da estrada*, o mesmo plano semântico anteriormente posto, empregando, para isso, novamente, o recurso fônico da aliteração e da assonância, nos lexemas verbais “passado” e “passar”, indicando vagareza através da expressividade dos sons. Além disso, as objetividades apresentadas nestas duas unidades de significação remetem o sujeito lírico a um encontro com ele mesmo quando criança, fazendo-o lembrar de singularidades e de aspectos característicos encontrados no caminho que percorria.

A revelação destes aspectos, que vão pôr em evidência os elementos significativos a que o poeta chama de *beleza rotineira do cerrado*, se institui através de *policromias na memória* do próprio sujeito lírico. Esta “beleza” de variadas cores de que fala Calheiros, apontada nas unidades significativas em questão, é encontrada na fauna local, e é a ela que ele se reporta. São as emas que correm desajeitadas, os periquitos que voam em bando e as seriemas muito magras, que *anunciavam o trajeto previsto*. E ainda com os versos *No digital das retinas/imprimia o igual da paisagem*, que iniciam a anúncio, o poeta registra um momento de grande importância para o sujeito lírico. Com efeito, Calheiros apresenta objetividades de cunho telúrico para criar um cenário que é espelhado na retina do próprio sujeito poético. Certamente, esta situação evidente faz com que o sujeito lírico se sinta pertencente a todo o ambiente que está diante, espelha em seus olhos e que ficou guardado na sua memória.

Nos versos que seguem *A fazenda brilhou ao longe/feito desenho pra dissertação/Estrela era seu nome*, notamos o emprego esquemático de alguns recursos de ordem linguística e poética. O primeiro deles é o hipérbato do último verso. Para D’Onofrio (2007) o hipérbato é uma figura de linguagem que consiste em inverter a ordem natural dos sintagmas na frase, criando um efeito de estranhamento, mas muito utilizada na linguagem

poética quando se quer chamar atenção para determinado assunto textual. No caso, a inversão dos termos frasais refere-se ao nome da fazenda que era o destino do *trajeto previsto*. Na ordem direta a disposição da frase poética fica assim: “Seu nome era Estrela”.

Outra situação linguística que observamos é a mudança do tempo verbal disposta no verso *A fazenda brilhou ao longe*. Calheiros, com o emprego do passado perfeito, altera provisoriamente o curso temporal de seu poema para pontuar uma nova situação existencial do sujeito poético: o momento em que ele concretiza, através do olhar, como numa tela, o cenário que vai surgir: a fazenda. Adiante, as objetividades do verso *feito desenho pra dissertação* garantem a criação imagética deste quadro. A título de inferência nossa, lembramos que era comum, em tempos escolares passados, a professora de Língua Portuguesa solicitar aos alunos que escrevessem um texto dissertativo a partir de um desenho, ou uma imagem. Nossa dedução, que pode não ser correta, é a de que o poeta Américo Calheiros queria se reportar a, justamente, esta situação quando pensou o referido verso.

Ao continuar desenvolvendo seu texto, Calheiros compõe um verso aparentemente solto, pois ele apresenta ponto ao final da linha poética. O verso é: *O mundo não tinha pressa*. No contexto geral do poema, este verso é bastante significativo, pois além de apresentar objetividades temáticas que confirmam a linha de pensamento desenvolvida até aqui, ele sintetiza, não mais aspectos circunstanciais de um pequeno lugar cujo clima idílico se faz presente, pois denota que não era só ali que tudo caminhava devagar, mas que “o mundo” daquele “dezembro” também *não tinha pressa*. Com isso, Calheiros dá um tom de universalidade à atmosfera existencial vivida pelo próprio sujeito lírico.

Nos versos finais que seguem, Calheiros apresenta novas objetividades temáticas, mas sem perder o foco rítmico no plano de expressão, pois procura imprimir continuidade a este mesmo pensamento sobre a questão da passagem do tempo cronológico e também existencial. Depois de dizer, com o verso anterior, que muito mais gente não tinha pressa naquele “dezembro”, o poeta acaba por colocar o sujeito lírico de volta ao seu pequeno mundo, para continuar dizendo que naquele lugar não se precisava registrar as horas, pois *O relógio daqueles dias/era o cantar escancarado/do galinho carijó*. Tal era a importância deste clima bucólico para o sujeito lírico, que o galinho carijó acaba *Acordando o futuro*, em que hoje, muito provavelmente, ou talvez não, deve viver o poeta Américo Calheiros.

**Pantaneiro**<sup>86</sup>

Bem cedo descobri que meu sangue é todo verde,  
 É todo lodo, é todo pântano...  
 E que o deus Pã me deu um coração de mato  
 Para proteger o tuiuiu.  
 Por isso vivo entre o céu e a peúva,  
 Entre o rio e a chuva.  
 E se eu choro pela arara azul, pelo tucano...  
 É com pena dos ninhos destruídos  
 E da floresta que se encolhe a cada ano.  
 Este é o meu canto em cada canto  
 Onde canta a seriema...  
 E o que seria de mim se não fosse a ema  
 E se não sonhasse a garça no ninhal?  
 Sei mesmo que sou um Pã pernalta,  
 Sem flauta, de letras vãs,  
 Mas que morrerei jacaré, numa estrada qualquer,  
 Sem casaco e sem sapatos de pele,  
 Com a fauna e a flora esquecendo de mim.

Para falar poeticamente de um ambiente considerado pela Unesco como “Patrimônio Natural Mundial e Reserva da Biosfera”, o poeta José Pedro Frazão dá voz a uma importante personagem que nele, realmente, vive: o pantaneiro, expressão esta que também intitula o poema. Com isso, fica evidente que temos uma narrativa composicional em primeira pessoa. Como podemos notar, o Pantanal, cantado por muitos poetas sul-mato-grossenses, mais uma vez é tema de uma composição poética de caráter telúrico. Esquemáticamente, servindo-se do versilibrismo, compondo apenas uma estrofe de dezoito versos, o autor procura assinalar, na sua lírica, situações procedentes que vão do idílico ao social, proporcionando ao leitor não somente o deleite sensível contido no texto literário, mas também reflexões de cunho crítico, fundamentais em relação ao ecossistema pantaneiro.

De maneira textual objetiva, a identificação com a terra está presente em cada unidade de significação do poema, chegando ao ponto de o poeta fundir o sujeito lírico nela própria. Simbolicamente, esta transformação simbiótica acontece por meio do conteúdo significativo das objetividades apresentadas nos primeiros versos, e através da invocação de uma entidade mitológica: o deus Pã, que é na mitologia grega, o deus dos bosques, dos campos e dos pastores. Neste primeiro momento, o poeta recupera este ser mitológico, com o verso *E que o deus Pã me deu um coração de mato*, com o propósito de acionar uma função temática significativa a ser desenvolvida pelo sujeito lírico no poema.

---

<sup>86</sup> FRAZÃO, J. P. *Pantaneiro*. Revista da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras. Campo Grande: Life, 2008, n. 13, p. 139.

Ao nos depararmos com o estrato das formações fônico-linguísticas, observamos que o autor emprega rima em quatro unidades significativas. Elas aparecem emparelhadas nos versos cinco e seis (*Por isso vivo entre o céu e a peúva/Entre o rio e a chuva.*); interpoladas nos versos sete, oito e nove (*E se eu choro pela arara azul, pelo tucano.../É com pena dos ninhos destruídos/E da floresta que se encolhe em cada ano.*); emparelhadas, nos versos onze e doze (*Onde canta a seriema.../E o que seria de mim se não fosse a ema*); por fim, Frazão ainda faz uma rima interna nos versos catorze e quinze (*Sei mesmo que sou um Pã pernalta/Sem flauta, de letras vãs*). Este trabalho intencional com estes recursos melódicos parece trazer certo entretenimento no decorrer da leitura para que se possa distrair o leitor, transmitindo também mais leveza e graciosidade ao *andamento* do poema. Porém, como nos ensina Ingarden, ao afirmar que a obra literária é um todo orgânico, ao mesmo tempo que isto ocorre, estas formações sonoras vão se coadunar à semântica das unidades de significação, constituindo um conjunto oracional expressivo, para chamar atenção a situações circunstanciais que vão revelar sentidos significativos no contexto geral do poema.

Ao focarmos nosso olhar no estrato das objetividades apresentadas, conforme afirmamos anteriormente, observamos que o poeta procura significar o sujeito lírico de seu poema como um ser componente da própria natureza. Os quatro primeiros versos apresentam objetividades que demonstram bem esta situação objetiva. Num primeiro momento observemos o complexo metafórico contido nas duas primeiras unidades de significação *Bem cedo descobri que meu sangue é todo verde/É todo lodo, é todo pântano...* Vejamos que este segmento metafórico nos informa que o poeta quis dizer que o sujeito lírico tem um sangue “verde”, um sangue “lodo” e um sangue “pântano”. Objetivamente, isto tudo, na verdade, é uma coisa só, isto é, um sangue que contém elementos da natureza.

Intencionalmente, ainda para reforçar esta situação acima mencionada, o poeta utiliza-se de dois outros recursos estilísticos: o emprego das reticências e a anáfora; esta última, para Nelly Novaes (1974, p. 70) *é largamente utilizada como recurso ordenador do poema, intensificando o seu sentido, dando unidade ao pensamento e ordem interior à composição*. Esta figura aparece na repetição dos termos “é todo”, configurados nos dois versos em questão. Sobre as reticências, estas foram empregadas no segundo verso (*É todo lodo, é todo pântano...*) que, neste caso, permitem ao leitor pensar na continuidade do processo metafórico, no sentido de construir outros mais.

Nos versos *E que o deus Pã me deu um coração de mato/Para proteger o tuiuiú* temos objetividades que vão completar o sentido dos versos anteriores. O deus Pã, que

conforme já dissemos, é o deus mitológico dos bosques, presenteia o sujeito lírico com *um coração de mato*. Mas este presente tem um significado muito importante para este sujeito-lírico, pois servirá *Para proteger o tuiuiu*. É preciso lembrar que o tuiuiu é a ave símbolo do Pantanal, e, com efeito, o pássaro, necessariamente, está representando toda a fauna e a flora pantaneira. Assim, subentende-se desta situação, que temos um sujeito lírico completo, pois agora ele tem coração e sangue da natureza, e deve cuidar do que lhe foi destinado, isto é, do ecossistema pantaneiro.

As circunstâncias postas anteriormente funcionam como um mote e levam o autor a prosseguir sua composição poética encaminhando-a para um tom mais crítico em relação à situação em que se encontra o ecossistema pantaneiro. Nos versos que seguem encontramos objetividades que vão colocar o sujeito poético numa situação existencial nada agradável, e muito menos realizadora. Apesar de os versos cinco e seis iniciarem com objetividades indicando algo aparentemente confortável, momento em que o sujeito lírico diz que vive *entre o céu e a peúva/Entre o rio e a chuva*, os demais versos (sete, oito e nove) revelam, respectivamente, a tristeza do sujeito lírico, nos versos *E se eu choro pela arara azul, pelo tucano.../É com pena dos ninhos destruídos*, assim como sua preocupação com o que está acontecendo neste ambiente em que ele se identifica e se sente como algo muito pertencente. Esta situação fica evidente no verso *E da floresta que se encolhe a cada ano*<sup>87</sup>.

Neste momento em que as objetividades apresentadas no poema mostram que o sujeito lírico se encontra em estado de desolação, fazendo inclusive uma denúncia sobre os estragos que vê no ambiente pantaneiro, ele também procura reafirmar seu posicionamento enquanto um ser preocupado com o que acontece. Para expressar com mais vigor sua preocupação e seu descontentamento, o autor vale-se intencionalmente de alguns recursos de ordem semântica e linguístico-sonora, que, segundo Ingarden não aparecem dissociados na obra literária. O estudo dos versos *Este é o meu canto em cada canto/Onde canta a seriema...* vão exemplificar bem o que afirmamos, pois estes elementos linguísticos possuem caracteres de sentido que vão, ao final, ser convergentes.

---

<sup>87</sup> Sobre o verso do poeta, denunciando o desmatamento e suas consequências funestas, apesar de ter havido uma considerável diminuição da derrubada de árvores no Mato Grosso do Sul nesta última década, ainda hoje lemos nos jornais notícias sobre este fato. O Portal G1.globo.com, em 02 de agosto de 2013, traz a seguinte notícia: “Polícia Ambiental multa produtor por desmatamento em fazenda de MS”. Trata-se do desmatamento de 16,2 hectares em área rural no município de Costa Rica, nordeste do Estado, feito com uso de máquinas esteiras.

Num primeiro momento, notamos que estes versos apresentam objetividades que indicam, semanticamente, que a intenção do poeta é colocar o sujeito lírico numa posição de divulgador de uma situação objetiva. Desse modo, entende-se que ele vai propagar por diversos lugares o que está acontecendo e o que vê no ambiente pantaneiro, transformando esta situação num canto e levando este canto para outros lugares mais distantes, afim de que outros tomem conhecimento dele. O outro recurso que o poeta utiliza advém da matéria fônico-linguística: a aliteração associada à assonância, elaborando um complexo sonoro formado pelas palavras “canto”, “cada”, “canto”, “canta”. Este complexo vai sugerir ao todo, afinando-se com a carga semântica oracional, o sentido de extensão e longevidade às coisas, isto quer dizer que o canto deve realmente ir longe para que tenha algum retorno efetivo.

Ao prosseguir com sua composição poética, Frazão apresenta objetividades contidas nos versos doze e treze que fazem com que o sujeito lírico possa fazer um questionamento, colocando novamente que se preocupa com seu próprio estado e também com o ambiente pantaneiro. Porém, as objetividades temáticas apresentadas indicam que a sua situação emocional não demonstra que ele tem muita esperança, pois parece apresentar um subterfúgio para a situação em que se encontra. Com os versos interrogativos *E o que seria de mim se não fosse a ema/E se não sonhasse a garça no ninhal?*, o poeta eleva o estado de espírito do sujeito lírico à condição de alguém que precisa se apegar a algo para continuar sua caminhada e sua existência. O lexema verbal “sonhar”, conjugado no imperfeito do subjuntivo e a própria oração interrogativa indicam que o sujeito lírico já não tem mais muita certeza sobre as coisas de que ele próprio é parte integrante e de que, como expresso no quarto verso, deve proteger.

Esta certeza vai ser confirmada através das objetividades apresentadas nos últimos cinco versos do poema. A princípio, para isso, o poeta retoma a objetividade representada pela entidade mitológica posta no início do poema, o deus Pã, nos versos *Sei mesmo que sou um Pã pernalta/Sem flauta, de letras vãs*, mas atribui a ele outro significado contextual. Lembramos que nos versos iniciais, o poeta diz que o deus Pã deu ao sujeito lírico *um coração de mato*, transformando-o na própria natureza, e que sua função seria *proteger o tuiuiu*. Intencionalmente, ao final, retomando esta ideia, Frazão constrói uma metáfora para dizer que o sujeito poético, apesar de ser e ter que cuidar da natureza como o faz o próprio deus, não tem dado conta de corresponder a esta tarefa com competência, pois parece não possuir as mesmas qualidades do deus, uma vez que ele, metaforicamente, se intitula como sendo um *Pã pernalta/Sem flauta e de letras vãs*. É óbvio que uma interpretação visando o

entendimento do sentido denotativo expresso por esta metáfora, nos leva a concluir que o autor evidencia que o sujeito lírico não consegue significar para a natureza o que o deus significa.

Para os versos finais, o autor expõe objetividades que apresentam duplo sentido semântico. Estas objetividades procuram demonstrar, de forma mais expressiva, a identidade do sujeito lírico diante de todo o cenário posto até o momento, e fazem uma menção crítica em relação ao desrespeito à natureza. Esta noção de identidade vem da consciência do sujeito lírico quando diz no verso *Mas que morrerei jacaré, numa estrada qualquer*. A metáfora *morrerei jacaré* significa e confirma, por fim, que o sujeito lírico é a própria natureza, sendo assim, morrerá da mesma forma como ela morre, seguindo seu próprio caminho.

Por outro lado, o final do verso *numa estrada qualquer*, funciona, sintaticamente, como uma expressão adverbial, está relacionada ao verbo “morrer” e indica o lugar onde o sujeito lírico morrerá. Esta expressão e o verso seguinte *Sem casaco e sem sapatos de pele*, expressam o segundo entendimento semântico, o qual mencionamos anteriormente. O que se confirma, com isso, é que enquanto muitos vão ao Pantanal com a intenção de caçar animais para fins lucrativos, como por exemplo, para a fabricação de produtos, entre outros, cintos, casacos e sapatos, ele, o pantaneiro, que faz a voz do sujeito lírico do poema, não necessita de nada disso, pois seus atos têm intenções bem diferentes destes outros e o acabam por aproximar a tal ponto da natureza que ele chega a fazer parte dela, integrando-a, conforme mencionado ao longo de todo o poema.

Ao encerrar, a situação objetiva apresentada no verso final, apesar de denotar que o sujeito lírico será esquecido, por outro lado, explica também que ele, sabendo que é um ser transformado, ou seja, simbiótico, tem consciência de sua transformação e também do que ocorre ao seu redor, mas a natureza em si não, por isso, o sujeito lírico finaliza explicando *que morrerei jacaré*, e, com certeza, isso vai acontecer um dia, *numa estrada qualquer*, mas *Com a fauna e a flora esquecendo de mim*.

#### **Malbenditos tucanos<sup>88</sup>**

Nas barrancas do Aquidauana  
 Onde teci minha casa  
 Donde avisto a chalana  
 Que o sol colore de brasa...  
 Deleito-me com o recital

---

<sup>88</sup> FRAZÃO, J. P. *Malbenditos tucanos*. Revista da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras. Campo Grande: Life, 2008, n. 13, p. 140.

Do sanhaço, do pardal  
E do sabiá magistral  
No revoar de mil asas.

Feliz, vou tecendo amores  
No coração pantaneiro,  
Deixando que os beija-flores  
Flutuem em meu travesseiro...  
E acordo sempre com a orquestra  
Dos pássaros da floresta  
Que em meu quintal fazem festa  
Com trinados madrigueiros.

Mas num dia inusitado,  
Estridularam os passarinhos,  
Revoando apavorados,  
Querendo salvar seus ninhos  
De um bando de invasores  
Pretos, belos assustadores,  
Que a todos causaram dores,  
Comendo-lhes os filhotinhos.

Era um bando de tucanos  
De plumagem sem igual,  
Longos bicos soberanos  
Nas árvores do meu quintal.  
Daí eu tive a certeza  
Que a vida, a morte e a beleza  
São penas da natureza  
E segredos do Pantanal.

A temática central do poema trata da projeção fenomênica do sujeito lírico como espectador de um cenário bucólico que se estabelece diante de seus olhos, no caso, à beira do rio Aquidauana, no Mato Grosso do Sul. Juntamente a este panorama idílico, o sujeito poético vai desfrutar de momentos procedentes da própria natureza, e esta vai atuar sem que haja intervenção humana alguma. No início, a situação é de afetuosidade entre os elementos da natureza, mas ao final o clima vai se alterar, fazendo com que estes elementos sigam o ciclo natural, que é próprio da natureza e de seu curso. O título “Malbenditos tucanos”, e o neologismo “*malbenditos*”, criado intencionalmente pelo autor, é bastante sugestivo para explicarmos o que dissemos acima, isto é, sobre a ação da própria natureza para que haja o equilíbrio entre os seres. Mais adiante discorreremos com mais detalhes sobre esta questão.

Em se tratando de espaço, como podemos verificar textualmente, este cenário apresenta-se num local determinado, existente no mundo real, como se pode confirmar no verso *Nas barrancas do Aquidauana*<sup>89</sup>, mas não evidencia determinação temporal

---

<sup>89</sup> Segundo Campestrini e Guimarães (2002, p. 183) “O rio Aquidauana era conhecido como Aquidabã. Daí o nome atual, fixado pela língua indígena, que normalmente pronunciava o *b* com som próximo da vogal *u* e expandia as nasais, acrescentando *e* ou *a*: *Aquidaban* para *Aquidauane* (como aparece em relatos do início do século 19), fixando-se *Aquidauana*. É um rio importante para navegações de pequeno porte. Corta a cidade

cronológica, esta situação expressa-se através do verso *Mas num dia inusitado*, isto é, num dia incomum, mas que pode ser qualquer dia da semana. Sobre a determinação espacial, para Borges Filho (2008) este tipo de espaço é conceituado como real, pois ele semelha-se à realidade encontrada no cotidiano de algum lugar no mundo fenomênico. Com isso, o próprio autor afirma que a estratégia narrativa garantirá ao enredo maior carga de aspectos verossimilhantes para a obra literária.

Com relação aos esquemas e aos aspectos fônico-linguísticos, o poema apresenta quatro estrofes isométricas, possuindo oito versos em cada, com o seguinte esquema de rimas: ABABCCCD, não havendo regularidade quanto à metrificação. A predominância métrica é do verso redondilho maior, mas encontramos versos com oito e nove sílabas poéticas, como é o caso, respectivamente, do primeiro verso *Nas/ ba/rran/cas/ do A/qui/dau/a/na*, e do segundo verso da terceira estrofe *Es/tri/du/la/ram/ os/ pa/ssa/ri/nhos*. O ritmo não obedece a apoios sonoros fixos, faz-se livremente, alterando quase sempre as tônicas mediais; dessa forma, temos segmentos formados em 3-8; 4-7; 3-7; 5-7; 2-5-7. Observamos que esta liberdade nos apoios fônicos, a presença de versos curtos e de um vocabulário corrente permite que haja fluência levemente aligeirada no ritmo do poema.

Ao observarmos as unidades de significação e as objetividades temáticas apresentadas na primeira estrofe, constatamos, textualmente, a presença de duas figuras de linguagem que vão proporcionar ao sujeito poético a visão de duas imagens em um momento de rara beleza. O autor apresenta a primeira delas através de uma metáfora, construída nos versos *Donde avisto a chalana/Que o sol colore de brasa...* Isto acontece a partir de um ponto de observação em que se encontra o eu-poético ao avistar uma embarcação que navega pelo rio. Mas, como se pode notar, Frazão não constrói uma imagem qualquer, ele coloca qualidades nela, e ainda deixa em suspensão o pensamento através das reticências, pois *Que o sol colore de brasa...* a chalana que passa diante dos olhos do sujeito poético.

A segunda figura de linguagem é uma hipérbole, construída no último verso da estrofe. Mas, para falar do quanto é agradável ao sujeito lírico quando ouve o canto dos pássaros, Frazão emprega o verbo “deleitar” no verso *Deleito-me com o recital/Do sanhaço, do pardal/E do sabiá magistral*. E ao final, para reforçar ainda mais o momento de satisfação

---

que possui seu próprio nome, mais adiante encontra-se com o rio Miranda e juntos vão desaguar no rio Paraguai. Pela localização, a cidade de Aquidauana é conhecida como portal do Pantanal, pois é a partir dela que se tem o início do Pantanal sul-mato-grossense.

vivido pelo sujeito, tornando-o grandioso, o poeta imprime um sentido hiperbólico ao todo, representado pelo verso *No revoar de mil asas*.

Toda esta situação objetiva apresentada na primeira estrofe, em que o autor coloca o sujeito poético em estado de deleite diante do que se apresenta a seus olhos, é retomada na segunda estrofe. As objetividades temáticas apresentadas seguem o mesmo sentido significativo que as da estrofe anterior, pois o poeta vai falar novamente da alegria do sujeito poético ao ouvir o canto dos pássaros. Os versos *E acordo sempre com a orquestra/Dos pássaros da floresta*, apontam que o sujeito lírico sempre acordou ouvindo o canto dos pássaros, pois tudo aquilo era uma verdadeira festa *Com trinados madrigueiros*. Retomando o início da estrofe, ainda observamos que os versos *Feliz, vou tecendo amores/No coração pantaneiro*, e o lexema nominal “pantaneiro”, indicam que o autor identifica o sujeito poético ao pantanal.

Ao prosseguir com sua composição poética, Frazão emprega no primeiro verso da terceira estrofe a conjunção adversativa “mas”, indicando que as objetividades temáticas a serem apresentadas nesta estrofe tomarão um rumo diferente do que se apresentou anteriormente. Portanto, o verso *Mas num dia inusitado* e os demais que o seguem: *Estridularam os passarinhos/Revoando apavorados/Querendo salvar seus ninhos* mostram que todo aquele clima de afetividade constituído naquele ambiente foi rompido e transformado. O autor substitui o “recital” e a “orquestra” dos pássaros por um barulho muito grande representado pelo verbo “estridular” que aparece no segundo verso. O sentido do verbo “revoar” do último verso da primeira estrofe, vem, agora, no gerúndio e alterado pelo qualificador *apavorados*” do verso *“Revoando apavorados*.

Retomando o verso *Querendo salvar seus ninhos* e observando os que seguem a ele: *De um bando de invasores/Pretos, belos assustadores*, entendemos o porquê da situação de pânico vivida pelos pássaros nos seus ninhos. Há a presença de inimigos *Que a todos causaram dores/Comendo-lhes os filhotinhos*. Até o presente momento, textualmente, o autor não apresenta objetividades que possam esclarecer quem são esses invasores assassinos que causaram tanto dano e modificaram o clima de paz existente naquele ambiente natural.

A quarta e última estrofe vai nos dar a resposta de que precisamos: *Era um bando de tucanos*, e que o autor ainda os qualifica como *De plumagem sem igual/Com longos bicos soberanos*. Aqui, ainda devemos recordar o título do poema: “Malbenditos tucanos”, com o neologismo sugerindo a maldade cometida pelos pássaros predadores. E sobre este fato,

aparentemente cruel, o autor leva o sujeito poético a compreender o processo natural que ocorre no meio ambiente.

Frazão, com os versos finais *Daí eu tive a certeza/Que a vida, a morte e a beleza/São penas da natureza/E segredos do pantanal* mostra a natureza seguindo seu próprio caminho. Isto quer dizer que ela, mesmo com tudo o que tem de belo e de vida deve seguir seu curso e suas próprias transformações, que são sempre naturais. Por fim, o sujeito lírico entende que, apesar de haver sofrimento (*São penas da natureza*), não há equívoco ou erro, nem mesmo crueldade na ação dos predadores em seu meio, o que há é uma ação puramente natural praticada pelos seus entes, que também são naturais e pertencem ao mesmo reino.

## CONCLUSÃO

Conforme afirmado na introdução, buscamos em “Lírica e Identidade: o telurismo poético na Academia Sul-Mato-Grossense de Letras”, colocar em discussão, pela voz de uma instituição social, a Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, representada pelos seus poetas-membros, a questão da identidade cultural em Mato Grosso do Sul.

Através da produção poética telúrica desta instituição chegamos a algumas constatações, entre elas, a de que a poesia estudada descreve e narra, de forma encomiástica, a terra, revelando uma identidade centrada na tradição e no valor histórico das coisas desta mesma terra. Para tal feito, os autores recuperaram em suas memórias, entre diversos aspectos, a natureza, o povo, fatos pessoais, históricos, políticos e geográficos.

Em se tratando da década de 1980, constatamos que, com exceção do poema “Cidade Morena”, de Otávio Gonçalves Gomes, que expõe sobre o espaço urbano, mais especificamente, a cidade de Campo Grande, os demais poemas: “O Tuiuiú”, de Adair José de Aguiar; “Meu Mato Grosso do Sul”, de Elpídio Reis; “Guavirais”, de Raquel Naveira; “Canção de Mato Grosso do Sul” e “Peão de Boiadeiro”, de Otávio Gonçalves Gomes, procuram retratar, de maneira geral, a natureza, o ser humano e sua relação com o ambiente espacial rural, a saudação e a homenagem ao estado que nasce.

No poema “O Tuiuiú”, por exemplo, observamos que o poeta Adair José de Aguiar procura atribuir à ave um sentido, o de preservação da natureza e o de pertencimento, tornando-a um símbolo tradicional da terra. Efetivamente, para que isso se concretize, o poeta ainda emprega em destaque três termos: PRESERVAÇÃO, CONSERVAÇÃO E TRADIÇÃO, este último deve completar o ideal simbólico contido na existência da própria ave. Também recebe destaque o termo DESTRUIÇÃO, este, em tom de crítica, faz referência à falta de consciência do próprio ser humano, que não respeita a natureza. Entendemos, com isso, que o foco principal é o de valorizar os aspectos simbólicos consentidos à ave em relação à terra sul-mato-grossense.

A respeito da natureza também vai falar Raquel Naveira, em seu poema “Guavirais”. Mas a natureza a qual retrata Naveira é um pouco diferente da qual retratou Aguiar. Temos, em “Guavirais”, um momento dedicado à colheita aleatória da guavira, uma fruta do cerrado. Mas este não é caracterizado como qualquer momento. É sim, um momento festivo e de identificação do ser humano com a terra em que ele vive, pois esta fruta só é encontrada no cerrado, principalmente, no cerrado sul-mato-grossense, como lembra Elpídio Reis (2005, p. 74): *Trata-se de arbusto nativo nos campos de Mato Grosso do Sul e que, segundo consta, já foi levado para outras plagas sem resultado positivo.* Com isso, observamos que o poema procura relacionar o homem à terra, vinculando, também, a esta mesma terra, a fruta.

Para os poemas “Meu Mato Grosso do Sul”, de Elpídio Reis e “Canção de Mato Grosso do Sul”, de Otávio Gonçalves Gomes, nota-se que os autores procuram saudar e homenagear o estado que nasce. Em tom encomiástico, Reis saúda, agradece e pede para ser aceito novamente pelo povo de sua terra natal, uma vez que esteve ausente dela por muitos anos. Tematicamente, Gomes homenageia o estado, descrevendo as belezas que nele há. Para isso, o poeta evoca a natureza do ponto de vista idílico e fundacional. Ambos os poetas demonstram em seus textos paixão pela terra e acreditam no futuro promissor do estado, além disso, também fica evidente a identificação de ambos com a terra aonde nasceram.

O poema “Peão de Boiadeiro”, de Otávio Gonçalves Gomes encerra uma temática relacionada a aspectos da vida rural. De maneira contextual, para um estado ainda de proeminência agrária, o tema é muito pertinente, mas lembremos que o poema é datado da década de 1980, o que para a época devia ser ainda mais atual. O texto apresenta a relação do homem com a lida do gado e suas condições situacionais. Este homem é o peão de boiadeiro, que é retratado como valente, corajoso e destemido, mas também como cantador de modinha e perdulário.

Otávio Gonçalves Gomes, em “Cidade Morena”, traz uma temática urbana e de identidade. O autor busca personificar a palavra “morena”, identificando-a a uma cidade, no caso, a Campo Grande, capital do Estado de Mato Grosso do Sul. De acordo com o poema, a questão do “ser morena” deve-se a duas circunstâncias: das moças que moram na cidade e que têm sua pele queimada pelo sol, portanto, estas moças são morenas; e, da poeira, produzida pela terra roxa local. Dessa forma, a cidade ganhou, na época, a alcunha de “cidade morena” e, ainda hoje, Campo Grande assim é conhecida.

Com algumas diferenças, os poemas da década de 1990 apresentam temáticas similares aos poemas da década anterior. Os textos “Mato Grosso do Sul”, de Raquel Naveira e “Mato Grosso do Sul”, de Rubens de Castro expõem sobre aspectos geográficos e sobre a natureza do estado; Naveira se detém na descrição do espaço, apresentando as riquezas locais; Castro faz uma saudação e canta as belezas naturais. No poema “Mapa da Guerra”, Naveira recupera as memórias da Guerra do Paraguai; outro poema desta mesma autora é “Carvoarias”, neste, Naveira retrata a situação das carvoarias no Estado de Mato Grosso do Sul. Walmir Coelho, nos textos “Poema Pantaneiro” e “Mulher Pantaneira” vai falar, respectivamente, do homem e da mulher e as relações que estes estabelecem com a terra pantaneira.

Em relação aos poemas, cujo título é “Mato Grosso do Sul”, dos autores Raquel Naveira e Rubens de Castro verificamos acentuada atenção dada a terra e a natureza. Criando uma série de metáforas, Naveira valoriza o espaço geográfico, idealizando-o como um excelente lugar para se viver. O espaço de que fala a autora representa um modelo conceitual que o qualifica como sendo a terra sul-mato-grossense. Já, em Mato Grosso do Sul, de Rubens de Castro, encontramos uma saudação eloquente das potencialidades e das belezas naturais da terra. O poeta reconhece a importância da memória e de se preservar valores historicamente construídos, exalta a fauna e a flora, não deixando de lembrar também da riqueza natural do *ex mar de Xaraés*, isto é, do Pantanal.

Em “Mapa da Guerra”, Naveira recupera um fato histórico ocorrido em terras onde atualmente está situado o Mato Grosso do Sul. Trata-se da Guerra do Paraguai, uma guerra sangrenta que deixou milhares de mortos entre as nações envolvidas. Mas a autora vai retratar apenas o início da guerra, momento em que os paraguaios invadem o solo brasileiro. Trabalhando com o sentido ótico, Naveira apresenta a caminhada do exército paraguaio e a destruição causada por ele em cidades, fazendas, vilas e povoados. Possivelmente, devido a isso, a autora não fala de heróis, mas da situação adversa em que se encontravam os brasileiros quando do momento de invasão paraguaia.

Diferentemente das temáticas discutidas nesta década, Raquel Naveira desenvolve, em “Carvoarias”, um assunto polêmico. Em tom crítico-reflexivo, a autora expõe sobre a situação hostil vivida pelos trabalhadores, a do meio ambiente e das consequências advindas da atividade carvoeira em terras sul-mato-grossenses. O que se conclui é que pela ganância de alguns, outros são explorados, assim como pela falta de consciência acontece a devastação do meio-ambiente. A autora qualifica natureza e homem como “seres vivos” e

que, apesar de parecerem restos carbonizados são verdadeiros heróis que resistem ao calor e ao fogo.

Para os poemas finais desta década, o “Poema Pantaneiro” e “Mulher Pantaneira”, ambos de Walmir Coelho temos como tema central a identificação do ser humano com um lugar espacial, o Pantanal. Os poemas procuram apresentar o homem e a mulher pantaneira, mostrando o que significam, seus valores e como se relacionam com o ambiente em que vivem. Em ambos os textos, o autor aprofunda o tema de tal maneira que seres humanos, animais e natureza vão se fundir num processo simbiótico para construir e dar significado à vida junto a todo aquele ambiente. Walmir Coelho procura mostrar também que mesmo vivendo um clima idílico, oferecido pelo espaço natural, o ser humano que habita as terras do Pantanal não deixa de sentir e viver a vida de maneira complexa.

A poética lírica dos anos 2000 encontra-se bastante centrada nos seguintes temas: natureza e pantanal. Excetuando-se o poema “Viagem no carro de boi”, de Américo Calheiros, que traz um caráter memorialista, porém também relacionado ao ambiente rural, os demais textos vão se reportar à natureza e ao pantanal. Porém, é preciso considerar que dentro desta mesma temática há composições que vão descrever as belezas naturais, assim como elaborar uma crítica à devastação e à falta de consciência com o meio ambiente.

Rubenio Marcelo, em seus poemas “Céu do Pantanal” e “Corumbá”, vai compor uma poética voltada para aspectos naturais que justifiquem as belezas encontradas em terras pantaneiras. Em “Céu do Pantanal”, o momento crepuscular vai ser enaltecido em seu maior grau possível, a ponto de o poeta transformá-lo em algo divinal. Além disso, o sujeito poético, em efeito catártico, vai cingir-se de maneira simbiótica ao fenômeno solar que passará a fazer parte dele. Em “Corumbá”, o poeta procura configurar um espaço citadino, mostrando seu valor através da recuperação de lugares, de ambientes, de passagens históricas e de artistas, mas também não deixa de mostrar as belezas naturais que estão no entorno, como sua fauna, sua flora e também o rio Paraguai que corta a cidade.

Dois poemas que tratam da mesma temática e seguem a mesma linha de pensamento são “Pantanal – amor – destruição”, de Guimarães Rocha e “Pantaneiro”, de José Pedro Frazão. Em ambos os autores apresentam as belezas naturais do Pantanal, mas não deixam de revelar, em tom de crítica, a preocupação com o meio ambiente e os riscos que ele corre devido às ações predadoras dos seres humanos. Guimarães, recordando o passado, diz que o cenário atual não é mais o mesmo e que o ambiente já não é mais tão natural como antes. Frazão, ao revelar sua identificação com a terra, reveste-se na figura mitológica do deus

Pã, para sinalizar os perigos que a natureza corre caso não haja uma conscientização dos atos praticados pelo ser humano em relação ao que faz ao meio ambiente.

Em “Viagem no carro de boi”, de Américo Calheiros, nos deparamos com um texto que expressa memórias dos tempos em que *O mundo não tinha pressa*. O autor procura recordar sua infância, mais precisamente, recordar um momento de sua vida em que ele viajava num antigo carro de boi. Ao recordar a viagem, o poeta procura descrever o que via, o que escutava e sentia. Consequentemente, fala do cheiro, da natureza e do que se passava no coração dele, ainda menino durante o percurso, deixando muito claro que tudo se passava de maneira muito lenta.

Ao finalizar esta década, temos o poema “Malbenditos tucanos”, de José Pedro Frazão, que, apesar de apresentar a mesma temática do poema “Pantaneiro”, não segue o mesmo conteúdo expressivo. Frazão, neste poema, procura projetar o sujeito lírico como sendo um espectador do cenário natural, em que haverá um encontro da natureza com ela mesma e suas realizações. De início, como num filme, o espectador observa as belezas naturais e o clima harmônico entre os elementos da fauna. Mas, ao final, o que era afeição transforma-se em “crueldade” através da presença de predadores. Porém, há o entendimento de que se trata de um ambiente natural e de que a natureza deve seguir o seu caminho não havendo erro algum, pois se trata de uma ação puramente natural, praticada entre os seres que vivem no mesmo reino.

Com o exposto, observamos que as temáticas são recorrentes na poética analisada nas três décadas. Os temas mais desenvolvidos vão destacar a natureza, o ser humano e sua relação com o ambiente rural, a saudação e a homenagem à terra. Estes temas são expressos do ponto de vista idílico e fundacional, com atenção voltada para um tom laudatório e refletidos nos espaços destacados da terra sul-mato-grossense, o que revela tradição e ufanismo.

Por fim, concluímos que a Academia Sul-Mato-Grossense de Letras assume um papel fundamental para a comunidade cultural de Mato Grosso do Sul e, se entendermos o Brasil como uma unidade de diversidades, para a memória cultural do país. De fato, o apelo telúrico é mais forte do que qualquer outra intenção estética ou experimental. Sua intenção discursiva é clara e a leitura fenomenológica dos poemas, através de Ingarden, nos mostra isto; trata-se da constituição de um espaço idealizado e, nesse sentido, inclusive dentro de premissas românticas, buscando dignificá-lo através da representação de elementos

identitários de um povo, enfatizando o sentimento de pertença e contribuindo para um pensamento pátrio bastante vigoroso, que valoriza a história e a origem das coisas da terra.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, S. D. *Obras reunidas de Lobivar Matos* (Org). Campo Grande: Ed. UFMS, 2009.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- ARRUDA, A. *O patrimônio arquitetônico de Corumbá*. Corumbá, 01 mai. 2001. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/01.010/2089>>. Acesso em 07 ago. 2013.
- BACHELARD, G. *A Chama de uma Vela*. Trad. Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Editora Bertrand S.A., 1989.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. 7 ed. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de estética*. A teoria do romance. São Paulo: UNESP, 1990.
- BANDUCCI, J. A. & MORETTI, E. C. *Qual Paraíso? Turismo e ambiente em Bonito e no Pantanal*. Campo Grande: UFMS Editora, 2001.
- BANDUCCI, J. A. *A natureza do pantaneiro: relações sociais e representação de mundo no "Pantanal da Nhecolândia"*. Campo Grande. Ed. UFMS, 2007.
- BASMAGE, D. F.; PIATTI, C. B.; URT, S. C. *Linguagem e Imagem do Homem Pantaneiro nas Obras Literárias*. In: Morettini, Marly T.; Urt, Sônia da Cunha (Org.). *Cancioneiro do Pantanal*. Cancioneiro do Pantanal. 1 ed. Campo Grande - MS: Life, 2010, v. , p. 93-116.
- BITTAR, M. & FERREIRA JR., A. *De Freguesia a capital: 100 anos de educação em Campo Grande*. In *Campo Grande – 100 anos de construção*. Campo Grande: Matriz Editora, 1999.
- BITTAR, M. *Estado, educação e transição democrática em Mato Grosso do Sul*. Campo Grande: Ed. UFMS, 1998.
- BITTAR, M. *Mato Grosso do Sul, a construção de um estado: poder político e elites dirigentes sul-mato-grossenses*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009, v. II.
- BITTAR, M. *Sonho e realidade: vinte e um anos da divisão de Mato Grosso*. Revista Multitemas. Campo Grande: UCDB, n. 15, p. 93-124, 1999.

- BORDINI, M. G. *Fenomenologia e teoria literária*. São Paulo: EDUSP, 1990.
- BORGES FILHO, O. *Espaço e literatura: introdução à toponálise*. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. *Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: ABRALIC, 2008. e-book.
- CAMPESTRINI, H. & GUIMARÃES A. V. *História de Mato Grosso do Sul*. 5 ed. Campo Grande: Gibin Gráfica e Editora, 2002.
- CAMPOS, G. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. 6 ed. São Paulo: Humanitas, 2006.
- COELHO, N. N. *Literatura e Linguagem: a obra literária e a expressão linguística*. Rio de Janeiro, 1974.
- 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.
- DIAS, R. G. A guavira. *Revista da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras*. Campo Grande: Life Editora, n. 22, p. 249, 2012.
- FERRAZ, M. A. O. ; URT, S. C. *O sujeito pantaneiro na expressão dos textos literários*. In: X Encontro de Iniciação Científica da UFMS, 2009, Campo Grande. Anais de Eventos - Modalidade Pôster. Campo Grande: UFMS, 2009.
- FIGUEIRÓ, R. M. & MATTOS, K. C. *Trilha da Retirada da Laguna*. Campo Grande: Edipan Editora, 2003.
- GALDINO S.; VIEIRA L. M. & PELLEGRIN L. A. *Impactos ambientais e socioeconômicos da Bacia do Rio Taquari – Pantanal*. Corumbá: Embrapa Pantanal, 2006.
- GRAMMONT, M. *Traité de Phonétique*. 4 ed. Paris: Delagrave, 1975.
- GRESSLER, L. A. & VASCONCELOS, L. M. *Mato Grosso do Sul: Aspectos históricos e geográficos*. Dourados, MS: L. Gressler, 2005.
- GUIMARÃES, A. V. *Mato Grosso do Sul: sua evolução histórica*. Campo Grande: UCDB, 1999.
- <http://abraelbonito.blogspot.com.br/2011/11/conheca-guavira-tipica-fruta-do-cerrado.html>  
em 29 de junho de 2013 às 10:33 h.
- <http://g1.globo.com/mato-grosso-do-sul/noticia/2013/08/policia-ambiental-multa-produtor-por-desmatamento-em-fazenda-de-ms.html>  
em 07 de ago de 2013 às 11:55 h

<http://revista.fct.unesp.br/index.php/pegada/article/view/1292/1288> em 18 de julho de 2013 às 9:50 h.

<http://www.marcoeusebio.com.br/coluna/ouca--e-quot-cidade-morena-e-quot--samba-inedito-de-cartola-em-homenagem-a-campo-grande/20601> em 10 de julho de 2013 às 16:30 h.

INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. 3 ed. Trad. Albin E. Beau et al. Lisboa: Fundação Calouste Gulberkian, 1965.

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

LEITE, E. F. *Marchas na história: comitivas e peões boiadeiros no Pantanal*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2003.

MARIN, J. R. *A romanização no sul de Mato Grosso (1910-1940)*. In: I Simpósio Nacional da Associação Brasileira da História das Religiões, 1999, Assis. Anais eletrônicos do I Simpósio Nacional da Associação Brasileira da História das Religiões. São Paulo: Ed. da UNESP, 1999.

MARTINS, N. S. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: Editora USP, 1989.

MATOS, L. *Areôtorare – poemas boróros*. Rio de Janeiro: Ed. Irmãos Pongetti, 1935.

MATOS, L. *Sarobá*. Rio de Janeiro: Minha Livraria Editora, 1936.

MORETTI, E. D. *Políticas públicas e a atividades 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.

NOGUEIRA, A. X. *O que é Pantanal*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

NOGUEIRA, A. X. *Pantanal: homem e cultura*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2002.

OSÓRIO, I. *A poesia regional na educação ambiental*. Dourados: Marindress Editora Gráfica, 2012.

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

PEREIRA, A. *A relação capital x trabalho nas carvoarias de Mato Grosso do Sul*. Disponível em: <http://revista.fct.unesp.br/index.php/pegada/article/view/1292/1288>. Acesso em: 18 jul 2013.

PESAVENTO, S. J. *Nação e região: diálogos do “mesmo” e do “outro”*, (Brasil e Rio Grande do Sul, século XIX). In: PESAVENTO, S. J. (Org). *História Cultural: Experiências de pesquisa*. Porto Alegre: EDFRRGS, 2003.

PONTES, J. C. V. *Os vinte anos da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras*. Campo Grande, Gráfica Jornal do Comércio, 1991.

PONTES, J. C. V. Parabéns, Academia de Letras! *Revista da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras*. Campo Grande: Life Editora, n. 20, p. 16-17, 2011.

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

REIS, C. *Técnicas de análise textual*. 3 ed. Coimbra: Almedina, 1981.

REIS, E. *Academia: Jubileu de prata*. Campo Grande: Datagraf, 1996.

REIS, E. *A guavira*. *Revista da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras*. Campo Grande: Gibim Gráfica e Editora, n. 8, p. 74, 2005.

RODRIGUES, J. B. *História de Mato Grosso do Sul*. 2. ed. São Paulo: Editora do Escritor, 1993.

SÁ ROSA, M. G.; MENEGAZO, M. A. & RODRIGUES, I. N. D. *Memória da arte em MS: histórias de vida*. Campo Grande: UFMS/CECITEC, 1992.

SAID ALI, M. *Meios de Expressão e Alterações Semânticas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1971.

SALGADO, E. M. *Mato Grosso do Sul e a Mesopotâmia do Prosa e Segredo*. Campo Grande: E. M. Salgado, 2001.

SERRA, U. *Camalotes e Guavirais*. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2006.

SIGRIST, M. *Chão Batido: A cultura popular de Mato Grosso do Sul*. Campo Grande: Editora UFMS, 2000.

SILVA, C. O. *Trabalho e qualidade de vida dos carvoeiros no município de Três Lagoas (MS)*. Pesquisa Acadêmica de Iniciação Científica apresentada ao CNPq/UFMS. Três Lagoas, 1999.

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

SOUZA, Bernardino José de. O carro-de-boi em grandes fatos da história nacional. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 184, p. 93-118, jul./set. 1944.

TREVISAN, A. *A Poesia: uma iniciação à leitura poética*. 2. ed. Porto Alegre: Uniprom, 2001.

VERRUCK, J. E. *Desenvolvimento econômico*. In. Campo Grande: 100 anos de construção. Campo Grande: Matriz Editora, 1999.

### **Entrevistas**

PONTES, José Couto Vieira. Campo Grande, 30 ago. 2013.

ARAÚJO, Reginaldo Alves de. Campo Grande, 30 ago. 2013.