

# O CIVILIZADO NO *SELVAGEM*: MARCAS DO PÓS-MODERNISMO NA POESIA DE SANTIAGO VILLELA MARQUES

Beatriz Valdeviezo BOFFO<sup>1</sup>  
Adriana Lins PRECIOSO<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este trabalho visa investigar a representação do civilizado e do primitivo na obra *Selvagem* (2013), de Santiago Villela Marques. Para tal, retomam-se discussões referentes ao pós-modernismo, concepções de cultura e operadores básicos de leitura do texto poético. A partir das leituras realizadas, percebe-se a aproximação e/ou a correspondência entre o ser civilizado e o ser selvagem nas imagens construídas pelo eu lírico de Marques, restabelecendo a unidade primordial entre cultura e natureza e consolidando um projeto poético de crítica à civilização barbarizada e de resistência à desintegração pós-moderna.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia; *Selvagem*; Santiago Villela Marques; pós-modernismo.

## 1. O poeta Santiago Villela Marques: vida e obra

Presença  
é o que ninguém nota.

É enquanto ninguém  
nunca pergunta:  
Ué...  
Cadê?  
(MARQUES, 2013, p. 56).

Santiago Villela Marques, pseudônimo de Paulo Sérgio Marques, nasceu em 4 de fevereiro de 1967, na capital São Paulo. De lá, foi, aos 8 anos de idade, com a família para Sinop, cidade do norte de Mato Grosso, onde permaneceu até retornar à capital paulista para cursar Comunicação Social, pela Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero (1989). Posteriormente,

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras, na Universidade do Estado de Mato Grosso, Faculdade de Educação e Linguagem, Mato Grosso, Brasil. Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana Lins Precioso.  
E-mail: beatriz.valdeviezo@gmail.com.

<sup>2</sup> Profa. Dra. do Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGLETRAS, da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT-Campus de Sinop. E-mail: adrianaprecioso@unemat.br

graduou-se em Letras (2011), pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), câmpus de Sinop. Tornou-se mestre (2007) e doutor (2011) em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (FCLAR/Unesp). Foi docente e dedicou sua vida aos estudos em literatura, teoria e crítica literárias, cultura, mitologia e história das religiões, entre outras áreas em que se aventurava com destreza.

Sua obra divide-se em prosa e verso. Em poesia, foram publicadas as obras *Primeiro* (2004); *Outro* (2008); *Três tigres trêfegos* (2010), em coautoria com Juliana Roriz Aarestrup e Henrique Roriz Aarestrup Alves; *Selvagem* (2013) e *A musa corrupta* (2018). Acerca de sua produção consideravelmente vasta, Oliva (2018, p. 74) diz: “[suas obras são] compostas de múltiplas temáticas que demonstram habilidade singular no trânsito entre o eu e o outro; entre a natureza e o homem; entre o real e o imaginário; entre o ser local e o universal”, nada deixando a desejar em potencial metafórico e imagético em relação ao dito “cânone” literário.

A título de prova, segue excerto do poema homônimo de sua primeira obra, “Primeiro”:

O fim primeiro que tudo,  
um jeito de acabar o mundo  
feito um deus enjeitado  
anjo aturdido  
e atirado ao fogo  
de seu próprio abismo e castigo.  
O naufrágio de toda firmeza  
antes de elevarem-se as terras  
que homem possa pisar  
como nuvens e águas.  
A morte primeiro que as outras  
- abrir de estradas num fechar de olhos -  
mão no sono sagrado do outro  
não para o roubo da flor  
mas de entrega do novo grão  
e de cinco dedos na alma  
como no chão da primavera  
as raízes da promessa.  
[...]

(MARQUES, 2004, p. 07).

Uma configuração desse trânsito de que fala Oliva (2018) pode ser observada na leitura do poema citado, porquanto o eu lírico faz uma inversão da ordem cosmogônica tradicional e anuncia o começo do mundo pelo fim, trazendo também no poema a presença de um “deus enjeitado”, que realiza ação contrária da que é dada a um deus – “receber, consagrar, acolher, reconhecer”, de modo que se vê um deslocamento entre sagrado e profano (MOURA, 2018, p. 41), vida e morte, início e fim – motivos que irão aparecer em outros momentos de sua poética.

Em *Três Tigres Trêfegos* (2010), livro publicado em coautoria, destaca-se a temática da natureza submetida à exploração colonizadora empreendida na região norte de Mato Grosso, da qual resultou o “progresso” banhado em sangue nativo; animal e, metaforicamente, vegetal:

**Salmo responsório**

São flores de ipês no poente  
aquele rubro horizonte  
ou o sangue da Mãe ardente?  
(MARQUES, 2010, p. 59).

Por fim, chega-se a *Selvagem* (2013), obra de interesse neste percurso de leitura. O livro é dividido em quatro partes, que podem ser denominadas subcapítulos, cujos títulos são, respectivamente: *homo barbarus*; *mitos per versos*; *odes a Mr. Hyde e ferais*. Na crítica contida em seu prefácio, Silva (2013) identifica as temáticas principais abordadas em cada uma dessas partes, tais como o desajuste do homem frente à civilização; o retorno ao mítico como forma de resistência; a angústia diante da efemeridade da vida e do tempo e o retorno do homem à forma primitiva. Reproduz-se, aqui, um dos poemas mais emblemáticos da obra, “Confidências do mato-grossense”:

**Confidências do mato-grossense**

Nesta vida de meus anos  
nunca nasci em Mato Grosso.

Mas que saudade me dá  
de morrer aqui.

O corpo encerrado no oco  
do último tronco de cedro  
antes que o inverso leve  
da praia as folhas de jacarés  
no vento,  
e caia a pena do tuiuiú  
madurada à força.

Além da chuvinha de agosto  
ninguém não vai chorar por mim  
que não tenho fazenda, não  
nem sou dono de gado  
nem sujo a mão de soja.  
Que eu sou mato-grossense  
e o Mato Grosso é dos outros.

Mas sou tantos couros  
que quando me esfolarem  
a pele de bicho morto  
nem vai doer.  
(MARQUES, 2013, p. 98).

Nas confidências, a questão identitária do poeta se manifesta na voz de um eu lírico que, embora nunca tenha nascido em Mato Grosso, reivindica para si a naturalidade mato-grossense. Fauna e flora são invocadas numa descrição quase romântica, mas engana-se o leitor ao pensar que se trata de uma idealização do espaço local: o sujeito poético, ao final dos versos, reconhece que esta terra pertence ao capital e é negada àqueles que não são donos de gado, nem sujam a mão de soja. A crítica à exploração da terra insurge mais uma vez como elemento de resistência (BOSI, 1977) na poética de Santiago Villela Marques, corporificado na “pele de bicho morto” de todos os couros estrangeiros que nela habitam (SANTOS, 2018).

Por fim, tem-se a obra postumamente lançada, *A musa corrupta* (2018), em que o tom crítico de Marques fica ainda mais ácido:

## IDÍLIO AGRÍCOLA EM HAIKAI

Sol de latifúndio.  
Na areia, a bala semeia  
os ossos de um índio.  
(MARQUES, 2018, p. 17).

Dividida em dez partes temáticas, cada uma delas é dedicada a uma das nove musas filhas de Zeus e Mnemósine, incluindo a própria mãe. Corrompidas nos versos de Marques, “as musas forjadas no forno de sua poética encontram eco e ressonância apenas nos valores pautados pelo deus maior que a todos se impõe: o Capital [...]” (ALVES, 2018, p. 7), vide a imagem da prosperidade agrícola fundada no genocídio dos povos indígenas assentados em território mato-grossense à época da colonização, concentrada nos curtos, mas poderosos e irônicos, versos desse haicai.

## 2. A poesia de Marques e o pós-modernismo

É fácil não ferir meu semelhante.  
Difícil é não ferir o que de mim é diferente.  
(MARQUES, 2004, p. 56).

É sabido que o que se chama de “pós-modernismo” enfrenta uma dificuldade conceitual sobre a qual não poucos estudiosos já se debruçaram, inclusive no que se refere a termos comumente confundidos, “Pós-Modernismo” e “Pós-Modernidade”, de modo que serão retomadas aqui noções básicas de autores como Eagleton (1996), Fernandes (2019) e Hutcheon (1991) para esclarecê-los. Recupera-se em Eagleton (1998, p. 7) a distinção dos termos citados:

A palavra *pós-modernismo* refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo *pós-modernidade* alude a um período histórico específico. Pós modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicações. [...] Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável, por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva,

divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a “cultura elitista” e a “cultura popular”, bem como entre a arte e a experiência cotidiana (grifos do autor).

O trecho esclarece o significado de pós-modernidade enquanto período histórico e seus valores e do termo pós-modernismo como referente à manifestação desses valores na esfera da cultura, de modo que se dará preferência à utilização desse último, considerando somente alguns pontos da pluralidade de características que compõem a estética desse estilo de arte, que serão elucidados adiante. De toda forma, compreendida a distinção dos termos, Fernandes (2019) acrescenta que a noção de “pós-moderno” abrange pós-modernismo e pós-modernidade.

Pode-se considerar em Menezes (1994, p. 145) que a cultura pós-moderna surge como superação do capitalismo industrial que compunha o cenário da modernidade. O conceito de modernidade, por sua vez, também é diversificado; aqui, moderno será considerado o período que instaura a passagem da Idade Média para o Renascimento (MENEZES, 1994), período em que a crença se dava no progresso infinito do conhecimento e no avanço infinito em direção ao aperfeiçoamento social e moral (HABERMAS, 1983). Vale ressaltar que na crítica pós-moderna à modernidade é onde se estabelece a própria noção desta, no sentido de continuá-la ou superá-la (MENEZES, 1994).

Longe de esgotar as discussões em torno do termo, busca-se um panorama coerente que inclua nessas discussões a construção cultural e identitária de um sujeito e de sua coletividade, ecoando aquilo que Fernandes (2019, p. 308) enuncia acerca desse fenômeno: “o pós-modernismo permitiu o aparecimento de vozes antes silenciadas no campo artístico, em direção a “uma maior consciência em relação a outras culturas, à busca do entendimento do diferente [...]”.

Esses e outros traços da estética do pós-modernismo são observados na lírica de *Selvagem* (2013), em que Marques insere o elemento local mato-grossense, especialmente na representação da natureza alterada pela colonização de cunho agrícola, engendrada

pelo domínio do capital financeiro sobre a agricultura. Nas “Confidências do mato-grossense”, por exemplo, o eu lírico afirma sua identidade a partir da diferença, do não pertencimento, quando declara: “Que eu sou mato-grossense / e o Mato Grosso é dos outros”. É na temática que expõe a singularidade do eu *versus* espaço ocupado – pelo capital homogeneizante – que se verifica o descentramento da poesia de Marques.

### **3. O paradigma do pós-modernismo: *plus-moderno* e anti-moderno**

Um outro aspecto a que se deve ater a fim de se explorar a poética de Marques é a *desintegração* declarada por Bosi no *Post-scriptum* da *Dialética da Colonização* (1992) enquanto rótulo atribuído à pós-modernidade vigente nas sociedades capitalistas a partir dos anos 70. Essa “desintegração” teria promovido a queda ou a “suspeita de abstração” e/ou de autoritarismo sobre os esquemas de unificação conceitual, de “centramento da perspectiva” e de fechamento do sentido correntes até então. Nesse sentido de ruptura com a ideia de sistema e tudo de uno que a acompanha, Bosi questiona: “O olhar do observador cultural vaga hoje pelos reinos do múltiplo, do ambivalente, do esparso, do aleatório, do centrífugo. Uma questão de nova sensibilidade, de novo *ethos*?” (BOSI, 1992, p. 348)

É aqui que o crítico estabelece duas faces antagônicas e simultâneas que caracterizariam a discussão daquilo que denomina pós-moderno. A primeira se expressa na equação “pós-moderno = *plus moderno*” que explica a “dissipação inédita de ícones, índices e símbolos, o que dá a impressão de ciclone, ou de turbilhão, de resto já experimentada pelas vanguardas futuristas da Segunda Revolução Industrial” (BOSI, 1992, p. 351) vivida pela cultura superior. O excesso de informações e a produção e a venda intensiva de imagens e símbolos conferem a essa cultura um “ar caricato” e a impressão de “simplificação mental” (BOSI, 1992, p. 352) que o autor chega a chamar de “indústria das aparências” (BOSI, 1992, p. 354).

A segunda equação se expressa pela negativa: “pós-moderno = anti-moderno” (BOSI, 1992, p. 360). A negatividade desse momento estaria na crítica à industrialização e seus sórdidos efeitos ambientais, bem como na consciência da pobreza que não pode ser mais ignorada pelo Norte. Uma inquietação o caracteriza: “[...] a vontade de instaurar um convívio honesto entre a sociedade e a natureza. Põe-se em dúvida a tradição puramente ergótica da razão evolucionista que prega o domínio de todos os seres vivos pelo *Homo faber*.” (BOSI, 1992, p. 356). O crítico ainda completa: “Dir-se-ia que a luta para salvar as relações fundamentais entre o homem e a natureza, o homem e o homem, originou-se de uma reação interna às sociedades industriais contemporâneas que emitem anticorpos contra a patologia da modernização.” (BOSI, 1992, p. 360).

A contradição expressa por essas equações é concluída na seguinte sentença: “Há um pós-moderno que empurra o modernismo de ontem e anteontem a um grau hiperbólico; e há um pós-moderno que rejeita os efeitos traumatizantes da razão instrumental que um filósofo alemão irado chamou (no bicentenário da kantiana *Crítica*) de *razão cínica*.” (BOSI, 1992, p. 357-358, grifo do autor).

A partir dessa dialética se propõe aqui uma leitura da poesia de Marques em *Selvagem* (2013). Como bem sintetizou Silva (2013, p. 5), “a leitura de *Selvagem* nos coloca diante da complexidade do sujeito que se recusa a fazer parte de uma civilização barbarizada”. Nessa perspectiva de leitura pode-se reconhecer a cultura de resistência do *anti-modernismo* pós-moderno em Marques contra a dicotomia civilização *versus* barbárie estabelecida pela modernidade e levada ao máximo por sua “razão automatizada” (BOSI, 1992, p. 359), característica da cultura *plus-moderna*.

É importante mencionar, antes de tudo, alguns conceitos elementares que serão utilizados como parâmetro de análise. Para elucidá-los, parte-se de conceitos clássicos da Filosofia e da Antropologia, bem como de breves noções contemporâneas dessas áreas, trazidas quando suscitadas pela interpretação do *corpus*.

O conceito de “civilização” parte da seguinte consideração de Elias (1994, p. 23):

O conceito de "civilização" refere-se a uma grande variedade de fatos: ao nível da tecnologia, ao tipo de maneiras, ao desenvolvimento dos conhecimentos científicos, às ideias religiosas e aos costumes. [...]. Rigorosamente falando, nada há que não possa ser feito de forma "civilizada" ou "incivilizada". Daí sempre ser difícil sumariar em algumas palavras tudo o que se pode descrever como civilização. [...] Mas se examinamos o que realmente constitui a função geral do conceito de civilização, e que qualidade comum leva todas essas várias atitudes humanas a serem descritas como civilizadas, partimos de uma descoberta muito simples: **este conceito expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo**. Poderíamos até dizer: a consciência nacional. Ele resume tudo em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas "mais primitivas". Com essa palavra, a sociedade ocidental procura descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de sua tecnologia, a natureza de suas maneiras, o desenvolvimento de sua cultura científica ou visão do mundo, e muito mais (grifo nosso).

De acordo com Elias (1994), não se pode falar, em sentido estrito, em civilização ou na ausência dela. Entretanto, aquilo que se assume até hoje como civilização expressa a maneira como o Ocidente se enxerga, atribuindo ou não o mesmo caráter a outras sociedades na medida do seu valor. A observação de Elias suscita a reflexão de que, ainda nas sociedades pós-modernas, especialmente naquelas em que se sobressai o projeto *plus*-moderno enunciado por Bosi, as noções de *cultura* e *civilização* adquirem sentido semelhante. Na origem desse pensamento, recupera-se a origem etimológica das palavras *cultura*, *culto* e *colonização*, derivadas do verbo latino *colo*, que tem como particípio passado *cultus* e particípio futuro *culturus*. O radical *colo* diz respeito à ação transitiva, que passa do agente para o objeto: o colonizador sobre a terra que pretende ocupar e explorar através do trabalho. Ainda segundo o crítico, *cultus* teria duas atribuições: o que foi trabalhado sobre a terra, cultivado, atividade incorporada na memória da sociedade que a empreendeu; e o ritual de trato com os mortos como forma primeira de religião. Já

a terminação *-urus*, em *culturus*, acrescenta a ideia de "porvir ou movimento em sua direção" (BOSI, 1992, p. 16).

Cultura, portanto, figura um projeto que "supõe uma consciência grupal operosa e operante que desentranha da vida presente os planos para o futuro" (BOSI, 1992, p. 16); ou seja, o presente assume potencialidade de futuro na medida em que o homem conquista um domínio sobre a matéria e outros homens. Bosi (1992, p. 17) ainda lembra que nas modernas teorias de evolução social conceitua-se cultura em oposição à natureza, concebendo a História como "progresso das técnicas e desenvolvimento das forças produtivas".

Na Antropologia, Laraia (2001) recupera o determinismo biológico e o geográfico como explicações para as diferenças de comportamentos entre os homens e grupos humanos antecedentes à formulação do conceito de cultura em si. Em seguida, faz conhecer a definição do antropólogo britânico Edward Tylor, que procura demonstrar, no seu livro *Primitive Culture* (1871), que a cultura pode ser sistematicamente estudada tal como um fenômeno natural em suas causas e regularidades, permitindo formular leis e sequências de causa e efeito sobre o processo cultural e a evolução. Sobre essa perspectiva de Tylor, fortemente influenciada pelo evolucionismo unilinear de Charles Darwin, em evidência na Europa à época, Laraia (2001, p. 33) elucida:

A diversidade é explicada por ele como resultado da desigualdade de estágios existentes no processo de evolução. Assim, uma das tarefas da antropologia seria a de "estabelecer, *grosso modo*, uma escala de civilização" simplesmente colocando as nações européias em um dos extremos da série e em outro as tribos selvagens, dispondo o resto da humanidade entre dois limites. Mercier mostra que Tylor pensava as instituições humanas tão distintamente estratificadas quanto a terra sobre a qual o homem vive. Elas se sucedem em séries substancialmente uniformes por todo o globo, independentemente de raça e linguagem – diferenças essas que são comparativamente superficiais –, mas moduladas por uma natureza humana semelhante, atuando

através das condições sucessivamente mutáveis da vida selvagem, bárbara e civilizada.

Pode-se inferir a partir da leitura do excerto acima a distinção progressiva que Tylor faz entre os modos de vida primitivos, então considerados menos evoluídos na escala cultural, até chegar ao estado civilizado, que seria atributo de uma sociedade mais avançada, classificação posta em questionamento por Laraia.

Entre as teorias modernas, consideram-se brevemente as três elencadas por Laraia, este baseado no esquema do antropólogo Roger Keesing, que as classifica como *teorias idealistas*: cultura como sistema cognitivo, como sistema estrutural e como sistema simbólico. A primeira concebe a cultura como um sistema de conhecimento, composto por saberes necessários para um indivíduo operar dentro de determinado(a) grupo ou sociedade. A segunda abordagem foi desenvolvida por Claude Lévi-Strauss, antropólogo estruturalista que vincula o surgimento da cultura ao estabelecimento das primeiras regras no interior dos grupos humanos e a concebe “[...] como um sistema simbólico que é uma criação acumulativa da mente humana” (KEESING *apud* LARAIA, 2001, p. 62). A terceira, por fim, baseia-se em Clifford Geertz e David Schneider; desses, o primeiro refuta a ideia do homem “evoluído” pregada pelo Iluminismo e pela antropologia clássica, como visto, e passa a considerar “[...] o conjunto de mecanismos de controle, planos, receitas, regras, instruções (que os técnicos de computadores chamam programa) para governar o comportamento” (LARAIA, 2001, p. 63). A esse conjunto de mecanismos que regulam o comportamento humano inserido numa cultura correspondem as teias de significado compartilhadas pelos seus membros (GEERTZ, 2008).

Nas definições desenvolvidas pelos antropólogos modernos não se tem mais uma visão essencialmente determinista e evolucionista do termo; no entanto, a vivência ocidental ainda reconhece uma escala de civilização ou progresso como medidora do grau de cultura de um povo, estreitamente ligada ao seu nível de especialização técnica. A “razão pós-moderna” encontrada em Bosi

(1992, p. 349), quando considerada a primeira equação paradigmática do pós-modernismo registrada por ele, não se distancia do olhar clássico e/ou moderno sobre os aspectos da cultura. É na consciência anti-moderna que se insere o questionamento desses conceitos cristalizados na civilização e a proposta de reverter a *desintegração* dos valores *plus-modernos*.

#### **4. Civilizado e *Selvagem*: a unidade da dicotomia nas imagens poéticas de Marques**

O conceito de imagem apropriado aqui remete à definição de Paz (1996, p. 37-38), para quem imagem configura "toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema [...]". Cada imagem ou cada poema composto de imagens - contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los". Aproximando ou conjugando realidades opostas e submetendo à unidade a pluralidade do real, "a imagem é cifra da condição humana" (PAZ, 1996, p. 38). Nesse sentido, pois, se estabelece a correlação temática e imagética do projeto poético de Marques que se faz pertinente explorar.

Silva (2013, p. 5), no prefácio à obra *Selvagem*, apresenta as temáticas predominantes em cada uma de suas divisões. Na primeira, *Homo barbarus*, da qual serão emprestados dois poemas para análise, "o sujeito poético estranha seu próprio lado humano, metaforicamente percebido como 'as duas pernas', que o leva ao mundo incivilizado. O *homo sapiens* se tornou *homo barbarus*". No ensejo do comentário crítico de Silva é que se parte a investigação das imagens e dos sentidos nos poemas a seguir, a começar por "Hemiplégica":

Hoje eu acordei com duas pernas  
Não as quatro de ontem  
da mesa estável  
Nem a única  
ímpar  
tronco de árvore imóvel  
Nem o peixe da noite e sua água toda estradas

Mas duas  
duas pernas  
e seu tortuoso talento de andar

Pernas fortes potentes inteiras  
modeladas para caminhos  
na manhã amputada.  
(MARQUES, 2013, p. 14).

Inicialmente, a etimologia da palavra “hemiplégica” remete a um estado de paralisia unilateral, tendo em vista que *hemiplegia*, do grego *hemi-* + *plēgē* + *-ia*, significa “paralisia de um dos lados do corpo” (MICHAELIS, 2019). A que/quem é conferido o estado de paralisia indicado no título revelar-se-á na leitura integral do texto.

No corpo do poema, percebe-se a utilização da metonímia enquanto modalidade de figuração a serviço da representação imagética do homem – este que já representa metonimicamente o ser humano. Não à toa, as pernas figuram como parte representante de um todo, o sujeito *homo sapiens* que as detém. O acordar do sujeito com duas pernas contrastando com *as quatro de ontem / da mesa estável* e a única, tronco de árvore imóvel, indica uma gradação no sentido utilitário das pernas, que, ausentes no peixe da noite, servem de sustentação à árvore imóvel e de suporte à mesa estável. No humano, as duas pernas aparecem não só atribuídas das funções anteriores como também permitem o deslocamento do homem em *seu tortuoso talento de andar*. Percebe-se aí que as pernas vão ganhando um sentido simbólico cada vez mais humano, uma vez que deixa de ser matéria prima, o tronco dos versos iniciais, para se tornar produto manufaturado – ou seja, alterado pelo homem – até ser parte do homem em si.

Nesse sentido, a evolução física do eu lírico remete ao bipedismo enquanto característica que possibilitou a origem da cultura. Segundo as primeiras explicações de antropólogos como David Pilbeam e Kenneth P. Oakley, relatadas por Laraia (2001, p. 55), a vida arborícola, a capacidade de utilização das mãos e o

bipedismo constituíram elementos essenciais à evolução do cérebro e, conseqüentemente, ao desenvolvimento da cultura:

David Pilbeam refere-se ao bipedismo como uma característica exclusiva dos primatas entre todos os mamíferos. [...] Kenneth P. Oakley destaca a importância da habilidade manual, possibilitada pela posição ereta, ao proporcionar maiores estímulos ao cérebro, com o conseqüente desenvolvimento da inteligência humana. A cultura seria, então, o resultado de um cérebro mais volumoso e complexo.

Explicações como essa, de natureza física, acabam reduzindo a eclosão da cultura a um acontecimento súbito, “um salto quantitativo na filogenia dos primatas” (LARAIA, 2001, p. 57), de modo que teorias como essa não se sustentam mais cientificamente nem explicam a complexidade do surgimento da cultura. De toda sorte, o sujeito, no poema, faz uma constatação que atordoa: embora provido das “Pernas fortes potentes inteiras / modeladas para caminhos”, se depara com a “manhã amputada”. As “duas pernas”, supostamente fruto da evolução e causa da cultura, portanto, não lhe são suficientes; falta-lhe o tempo, figurativizado pela manhã interrompida.

Em termos de interpretação, uma das possíveis leituras faz pensar no impasse que recai sobre o homem moderno: com o progresso, dominam-se as técnicas e apropria-se das ferramentas, mas o tempo é cada vez menor para suas múltiplas tarefas. Existe uma incompatibilidade entre *homem* e *tempo* que é sugerida no poema. Esse tempo, o tempo profano, em contrapartida à eternidade do tempo sagrado do homem primitivo, é descontínuo e irre recuperável (ELIADE, 1992a). De maneira análoga, na modernidade e, sobretudo, na pós-modernidade, amputam-se as manhãs todos os dias, pois vive-se um tempo fragmentado, insatisfatório para a realização das atividades humanas no âmbito da cultura. Descobre-se que a *hemiplegia* do sujeito moderno não se dá na paralisia de metade de seu corpo, mas na sua imobilidade diante do tempo amputado.

A “barbarização” do homem empreendida pelo poeta, comentada por Silva (2013), é reafirmada em outro poema de *homo barbarus*:

### **Caridade**

Naquela manhã, calçou dois pés e duas mãos e enfrentou o dia.

Todos viram que eram pés de andar e mãos de fazer.

Mas ninguém se importou de avisá-lo.

Preferiam vê-lo assim, arrastando-se no asfalto, esfolando o estômago na areia e colhendo flores nos dentes.

Havia algo de divino no umbigo colado ao solo.

E rezaram por ele.

(MARQUES, 2013, p. 43).

Ainda em *homo barbarus*, identificam-se imagens formadas a partir da simbolização metonímica do homem. Logo nos primeiros versos de “Caridade”, lê-se: “calçou dois pés e duas mãos e enfrentou o dia”. O *calçar dois pés e duas mãos* são, já em uma primeira leitura, reconhecidos como metonímia de uma indumentária da qual o sujeito se apropria a fim de enfrentar o dia. Retoma-se também o papel determinante do bipedismo e da capacidade de manusear objetos na evolução humana e na criação cultural. No verso seguinte, os “pés de andar” e as “mãos de fazer”, portanto, indicam a utilidade dessa indumentária humana na realização de potencialidades também humanas, como a realização de atividades manuais complexas e transmissíveis.

Interessante ressaltar como recurso estilístico a elipse sofrida pelo sujeito sintático desde o primeiro verso, permanecendo indeterminado durante todo o corpo do poema, o que abre margem para interpretação dos seus sentidos em direção à tematização da condição humana, e não a de um indivíduo, grupo, ou do eu lírico ele mesmo.

Nesse sentido é que se pensam “os pés de andar” e “as mãos de fazer” enquanto ferramentas do homem, imbuído de funções em um grupo, o que faz dele um ser cultural, tendo em vista que, entre as inúmeras definições de cultura, tem-se que esta é caracterizada

pelo “[...] conjunto dos comportamentos, saberes e saber fazer característicos de um grupo humano ou de uma sociedade dada, sendo essas atividades adquiridas através de um processo de aprendizagem, e transmitidas ao conjunto de seus membros” (LAPLANTINE, 2003, p. 96). Logo, o homem de “Caridade” possui atributos culturais.

Acresce que em Abbagnano (2007, p. 225), no *Dicionário de Filosofia*, é dado um outro significado de cultura como “o conjunto dos modos de viver e de pensar cultivados, civilizados, polidos, que também costumam ser indicados pelo nome de civilização”. Experiências de colonização modernas empreendidas pelos povos ocidentais levam a perceber a recorrência de teorias que corroboram essa visão. De acordo com ela, portanto, o referente do poema seria não só um ser cultural, mas também um ser que caminha com seus saberes especializados em direção à civilização.

No entanto, a ambiguidade da condição desse sujeito é apresentada nos versos seguintes, quando há a adversativa: “Mas ninguém se importou de avisá-lo”. A ressalva é justificada quando se lê os versos seguintes e se percebe, então, a contradição entre o que o sujeito *deveria fazer* e o que ele *faz*. Os pés de andar e as mãos de fazer não são explorados em sua função, pois o sujeito, observado por espectadores, conforme indica a voz poética que mimetiza o papel de eu lírico, permanece “arrastando-se no asfalto, esfolando o / estômago na areia e colhendo flores nos dentes.”; em outras palavras, em posição semelhante a de um réptil, por exemplo, ou qualquer não primata, menos desenvolvido na escala evolutiva animal. Essa posição sugere, portanto, um retorno do homem a uma particularidade daquilo que é primitivo, pois animalesco.

A essa condição agregam-se sentidos que a corroboram: “Havia algo de divino no umbigo colado ao solo”. Nesse verso final, vê-se acrescido à posição de primitivo o atributo “divino”. O *divino* constitui-se como manifestação do primitivo na medida em que, de acordo com o pensamento mítico, assume-se um *deus* como substância primeira e, portanto, o que for relativo a esse Ser também faz parte do primordial. É nesse verso em que se recupera o caráter arcaico do homem em contrapartida à sua dessacralização moderna,

tendo em vista que para o homem primitivo os mitos ainda refletem um estado primordial (ELIADE, 1972). Analisando as diferenças entre a sociedade ocidental moderna e as sociedades arcaicas isso se confirma:

O homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos consagrados. Essa tendência é compreensível, pois para os “primitivos”, como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência. O sagrado está saturado de ser (ELIADE, 1992a, p. 14).

O poema é arrematado pelo verso incisivo: “E rezaram por ele”. Nesse momento, justifica-se a suposta indiferença dos espectadores no terceiro verso, que não avisam o sujeito de sua condição. Quando se volta ao título, lê-se “Caridade”. A caridade, do latim *caritas*, é definida como “[...] a virtude cristã fundamental porque consiste na realização do preceito cristão fundamental: ‘Ama o próximo como a ti mesmo’” (ABBAGNANO, 2007, p. 118); ou ainda como

o amor desinteressado ao próximo. [...] A caridade tem por objeto apenas os indivíduos, em sua singularidade, em sua concretude, em sua fragilidade essencial. É amar qualquer um, mas na medida em que é qualquer um, é regozijar-se com a existência do outro, seja o que ele for, mas tal como ele é (COMTE-SPONVILLE, 2003, p. 92).

O verso final aponta o ato de rezar, rito mítico, como o gesto de caridade realizado por seus pares, na medida em que rezam pelo sujeito; não por comiseração, mas por se reconhecerem e se regozijarem em sua fragilidade de “umbigo colado ao solo” que o leva à unidade com o divino. A caridade se dá também no gesto de “sacrifício” do sujeito que, nessa posição de humanidade subalterna que o conecta ao sagrado, se assemelha ao santo, tornado sofredor por amor a outrem.

A superimagem formada no poema sugere a unidade do homem que se aproxima da sua condição primordial, de uma ancestralidade superada, e assim se distancia de uma correspondência absoluta e restrita com o homem moderno civilizado. Valores da cultura e da natureza aí coexistem enquanto marca do anti-moderno que compõe o pós-modernismo de Marques.

A segunda divisão de *Selvagem* (2013) se concretiza nos *mitos per versos*. Neles, “transita sua poesia da cultura para a natureza, trabalhando imagens da cultura desumanizada, da civilização pós-moderna à natureza mítica, nas operações simbólicas do feminino” (SILVA, 2013, p. 7).

Uma ilustração do trânsito destacado por Silva se dá em “Revolução pacífica”:

O pé no rio, pisa o mundo  
a alma paralisada  
e atravessada pela vida  
sem pensar água futura  
por tanta água passa  
por outras águas movida,  
ouve o presente que cala  
ao que a corrente murmura:  
melhor é fazer nada  
Para ver o que é que muda.  
(MARQUES, 2013, p. 61).

A princípio, a palavra “revolução”, logo no título, remete tanto ao sentido de movimento circular, cíclico, quanto à ideia de transformação pela revolta. Quando se recupera sua definição em dicionário, tem-se que o vocábulo advém do latim *revolutio*, acrescido do sufixo *-onis*, e que, em astronomia, significa a marcha circular realizada pelos corpos celestes no espaço; na física, o movimento completo em torno de um eixo ou um centro, retornando o móvel à posição inicial; ou, ainda, no seu sentido usual, enfatizado pelas revoluções que demarcaram a Era Moderna no Ocidente, o ato de revolucionar, de provocar mudança (MICHAELIS, 2019).

Observa-se que o poema é composto de dez versos, cujas medidas variam entre seis, sete e oito sílabas poéticas. Quanto ao esquema de rimas, observa-se a seguinte organização: ABCDECEDBA. Logo, não se pode pensar em uma estrutura métrica regular ou simétrica, embora o ritmo seja mantido, tendo em vista que “a unidade rítmica dos versos supera a sua redução à contagem métrica” (CANDIDO, 2006, p. 79).

Algumas considerações feitas por Candido sobre o ritmo no *Estudo analítico do poema* o apontam como “fenômeno indissolavelmente ligado ao tempo”, transposto para a poesia, bem como “uma manifestação, na arte, de realidades elementares da vida” (CANDIDO, 2006, p. 67-69), estando, assim, fundamentado num ritmo biológico e ancorado na própria natureza.

Partindo dessas considerações, chega-se à construção dos sentidos no poema. A revolução pelo título sugere a ideia de evento cíclico, repetível, que novamente se aproxima da descrição do tempo sagrado, distinto do tempo profano:

o tempo sagrado é por sua própria natureza reversível, no sentido em que é, propriamente falando, um Tempo mítico primordial tornado presente. Toda festa religiosa, todo Tempo litúrgico, representa a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico, “nos primórdios”. [...] Por consequência, o Tempo sagrado é indefinidamente recuperável, indefinidamente repetível. De certo ponto de vista, poder-se-ia dizer que o Tempo sagrado não “flui”, que não constitui uma “duração” irreversível. É um tempo ontológico por excelência, “parmenidiano”: mantém-se sempre igual a si mesmo, não muda nem se esgota (ELIADE, 1992a, p. 38-39).

Aqui se estabelece a diferença entre as noções de tempo para o homem religioso e para o não religioso. O primeiro esforça-se para se unir a um tempo sagrado, enquanto o segundo, para quem o tempo é heterogêneo e descontínuo, preocupa-se em viver no “presente histórico” (ELIADE, 1992a). É no Tempo sagrado que se reconhece a “Revolução pacífica” indicada no poema. É nesse Tempo também em que se inserem seus versos ritmados, pois

elementos indissociáveis, do mesmo modo em que o são o ritmo do poema e o ritmo orgânico. E é a partir desse Tempo e desse ritmo que se estabelece no poema o retorno à natureza, à primordialidade mítica; logo, a valores tradicionais do homem arcaico.

“O pé no rio” que pisa o mundo, sujeito aos movimentos das águas, e, por extensão, “a alma paralisada”, que é, do mesmo modo, “atravessada pela vida”, não obedecem ao presente, pois este cala; mas sim à corrente que murmura a manutenção do estado em que se está. Isso não significa que o mundo ficará inerte. A água, elemento recorrente no poema, pode representar simbolicamente “a infinitude de possibilidades ou os primórdios de todo o devir”; “a força de regenerescência e a purificação física, psíquica e espiritual” (LEXICON, 1990, p. 13). Nesse sentido, a revolução esperada pelo eu lírico não exige a força insurgente humana, pois tem a seu favor o Tempo, entidade infalível, e o poder regenerador da água que passa “por outras águas movida”.

Contraria-se a Revolução no sentido moderno, conquistada pela força, portanto, mas cumpre-se a continuidade temporal da revolução no sentido sagrado, reforçada pelo infinito devir das águas. O presente histórico tão valioso ao homem não religioso das sociedades modernas, portanto, pouco significa ao sujeito poético, imerso nas águas primordiais do Tempo mítico. Assim, a integração cultura/natureza se dá novamente na composição de imagens que atestam “a identidade dos contrários” (PAZ, 1996, p. 38), simbolizada pela compreensão do tempo para o sujeito no corpo poemático.

Em seguida, na *odes a mr. Hyde*, terceira divisão da obra, “o poeta sente o lado obscuro, o fundo do poço, a lama, no pesadelo das horas. [...]. Somente na inversão das imagens, pela porta do sonho, o poeta tranquiliza-se” (SILVA, 2013, p. 8). O próprio subtítulo faz alusão ao mr. Hyde, personagem maldita em *The strange case of Dr. Jekyll and Mr Hyde* (1886) de Stevenson, obra na qual “bem” e “mal” são personificados em uma mesma figura antagônica. A inversão das imagens a partir da oposição bem/mal é explorada em “O outro”:

Quando o Diabo terminou o mundo  
no 666º dia  
sentiu que naquilo tudo  
careciam as coisas de um pouco de ruindade.

Fez que pensou  
arranhou no peito um pigarro  
e cuspiu no barro do jardim  
recém-plantado:

- Faça-se Deus!

E o Diabo pôde ser feio.  
(MARQUES, 2013, p. 73).

Uma primeira leitura do poema já desvela uma inversão na ordem cosmogônica cristã. No capítulo 1 do *Gênesis*, é descrita a Criação, a partir de um Deus que no princípio “criou o céu e a terra” (BÍBLIA SAGRADA, 2016, p. 63) e no final do sétimo dia viu que tudo que havia feito era bom e descansou. No Éden, morada original, não havia separação entre bem e mal; a desobediência de Adão e Eva em comer o fruto da árvore do meio do jardim, tentados pela serpente, leva ao conhecimento de bem e mal - o pecado original - e à conseqüente expulsão do Paraíso.

A interpretação corrente do mito bíblico da Criação leva a crer que a serpente que leva ao pecado no *Gênesis* possuía uma natureza má, diabólica; no entanto, nem no primeiro livro do pentateuco, tampouco nos demais livros da Bíblia, aparece a figura de Lúcifer como se concebe tradicionalmente no catolicismo e nas demais vertentes cristãs. A imagem do mal, porém, na tradição cristã, é ilustrada na figura do Diabo - palavra derivada do grego *diabolos*: aquele “que desune, que calunia, que acusa” (CUNHA, 1986, p. 260) - ao se considerar que ele, originalmente um anjo querubim, rebelou-se contra Deus e por esse motivo foi expulso do Céu e lançado ao Inferno, dando origem à existência do mal, enquanto adversário do bem divino. Revisitando o mito, o poema recupera a figurativização da “ruindade” reconhecida, pela tradição, no “Diabo”, bem como utiliza os termos em destaque cujo emprego

denota uma marca do discurso popular, reforçando, assim, uma imagem popularizada que aproxima o mito de sua formação oral primitiva.

Além de resgatar elementos da versão original do mito, no poema de Marques, a narrativa mítica cristã é parodiada. Como não caberia discutir neste percurso o conceito controverso de paródia, considera-se aqui, de forma breve, a paródia uma espécie de intertexto que “[...] contém uma diferença em relação ao texto-base, na medida em que subverte seu enunciado e desqualifica sua enunciação, propondo uma outra enunciação substituta, contrária, diferente” (DISCINI, 2001, p. 26). Na subversão do enunciado bíblico realizada por Marques, o Diabo é quem assume o papel de Criador e, no 666º dia – número simbólico da Besta do *Apocalipse* (BÍBLIA SAGRADA, 2016, p. 2109) –, cuspiendo no barro do jardim – matéria de que é feito o homem na narrativa bíblica – cria Deus. A leitura do poema sugere que no Diabo não existe uma bondade ou “ruindade” imanentes: é por meio da criação de seu oposto que ele, sendo aquele “que desune”, separa bem e mal e pode ser “feio”. É apenas nesse momento, no nível da enunciação do poema, que “bem” e “mal” se distinguem nas figuras de Deus e do Diabo.

A nível de enunciado, é nessa separação que há uma expulsão simbólica do Paraíso de valores absolutos: são instituídos os valores relativos que nortearão a moral e a conduta humana dentro do cristianismo. A esse momento, portanto, equivale a instauração da cultura, esfera onde se dão os valores humanos, porquanto “[...] o modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura” (LARAIA, 2001, p. 68). É esse aspecto circunstancial de bem e mal, de acordo com as operações culturais, que é desvelado por Marques ao subverter a narrativa mítica original.

Destaca-se aqui a paródia enquanto recurso que, mantendo as imagens consolidadas, mas subvertendo a ordem da narrativa mítica, evidencia a dissimulação da cultura ao estabelecer valores como se fossem absolutos e imanentes. Não à toa o título do poema: MOSAICO, SJ RIO PRETO, v. 19, n. 1, p. 179-209

a “ruindade” do Diabo afirmada somente na existência de Deus mostra a necessidade do “outro” para afirmação de si mesmo; ou, ainda, a afirmação da identidade baseada na diferença. Questões como essa são introduzidas pela leitura do texto e manifestam o caráter totalizante da poética de *Selvagem*: assim como o *mr. Hyde* de Stevenson expõe a unidade do antagonismo, Marques reintegra o mito, primitivo, à gênese da cultura e expõe que a dicotomia de valores desta parte da unidade original daquele.

Por fim, em *ferais*, Marques concretiza o retorno do sujeito poético à sua condição primitiva. Neste momento, o homem dito civilizado “apenas se salva na abertura à natureza, no contato com o primitivo selvagem que existe em sua primária condição humana”. Esse contato se estreita na aproximação desse sujeito com a vida animal, que “remete à metamorfose do poeta, sentida no início da obra” (SILVA, 2013, p. 9). Observa-se, nos poemas a seguir, como se dá a efetivação da gradação do *homo barbarus*, apesar da civilização, para um ser *feral*:

#### **Ostentação**

Tem vez que dou de falar com bicho.

É o meu jeito

de me fingir sabido.

(MARQUES, 2013, p. 123).

Nota-se como em “Ostentação” o processo de retorno ao primitivo acontece, também, pelas vias da linguagem. O primeiro verso denuncia o registro oral no emprego da expressão “tem vez que dou” indicando hábito do eu poético, registro que se distancia, assim, da variante padrão ou *culta* enquanto indicativo de que foi cultivada, elevada a alto nível de cultura (BOSI, 1992; MICHAELIS, 2019). A extensão do poema também sinaliza a estrutura de um aforismo, pensado pelo eu lírico a partir de um jeito popular de se conceber a sabedoria. Quando, através do registro coloquial, afirma o “falar com bicho” um meio de se fingir sabido, ele nega, ironicamente, os saberes científicos, especializados e “superiores” da civilização; essa que ainda é concebida, sob influência de valores iluministas e de concepções antropológicas clássicas, como o

resultado de uma evolução cultural que afasta o homem da vida selvagem e confere a ele o estágio mais refinado em que se pode chegar uma espécie humana superior (ABBAGNANO, 2007; LARAIA, 2001).

Assim, em “Ostentação”, o sujeito poético percorre um caminho inverso ao desse evolucionismo cultural unidirecional e, para se mostrar mais “sabido”, conversa com bicho. Tal hábito seria compreendido, aos olhares de um observador ingênuo, como uma atitude simples, primária ou até afetiva do eu lírico de Marques. No entanto, o retorno do sujeito a sua condição animal, considerado um estágio hierarquicamente inferior de vida inteligente, sem as vantagens da razão e da linguagem, configura uma forma de resistência às forças que opõem *civilização* e *natureza* e afirmam aquela em detrimento desta. Ao contrário, é no falar com bicho que se admite que a sabedoria, de fato, está na origem, e não no progresso.

Em *ferais* pode-se ainda falar numa relação consubstancial entre sujeito e natureza, nesta que concretiza a resistência à desintegração pós-moderna, conforme se observa em “Renome”:

Quando nasci, mãe pôs um nome  
de fruta e árvore que a alma aceitou.  
Tarde, o corpo, a sede e a fome,  
desejo de mundo o nome levou.

Quando morrer, sem nome ou memória  
e o mundo cumprido à mãe retornar,  
verei inscrever-se a alma arbórea  
no corpo do fruto que a terra elevar.  
(MARQUES, 2013, p. 124).

O poema em evidência sucede o poema anterior e caminha em direção ao encerramento da obra, antecedendo apenas “Sugestão de epitáfio” (p. 125). Quanto ao título, “Renome”, caso se busque seu sentido dicionarizado, encontra-se o vocábulo definido como fama, reputação (MICHAELIS, 2019). Separados seus morfemas, restam o prefixo *re-*, cujos sentidos se dão em torno da ideia de repetir ou reforçar algo, e o radical *nome*, palavra com que se designa algo ou

alguém, no que se pode inferir no poema um sentido ligado ao ato de dar, novamente, um nome a uma coisa ou sujeito.

A leitura do poema confirma essa impressão. Não se trata, contudo, de um nome qualquer, mas sim “um nome / de fruta e árvore que a alma aceitou”. O eu poético narra o acontecimento de seu nascimento e “batismo”; este que, ao contrário do registro tradicional, não é feito para distinguir o sujeito das outras criaturas, mas para integrá-lo a elas; é a partir do nome “de fruta e árvore que a alma aceitou” que o eu lírico se mantém unido à natureza. Entretanto, esse nome é perdido quando levado por seu “desejo de mundo”, esse que corresponde à separação entre a natureza e o homem, que é movida pelo “corpo”, pela “sede” e pela “fome”, necessidades humanas inerentes a uma existência histórica, “profana”, que se impõem entre a duração do ciclo vital e, por extensão, do ciclo cosmogônico (ELIADE, 1992a).

Eliade (1992b, p. 151), em *O mito do eterno retorno*, aborda um costume intrínseco aos povos de sociedades ditas primitivas: a repetição do ato de Criação, da passagem do caos ao Cosmos, que se manifesta simbolicamente nos rituais religiosos da mesma forma que na regeneração periódica da natureza:

De fato, enquanto a natureza se repete, cada nova primavera representando a mesma primavera eterna (ou seja, a repetição da Criação), a "pureza" do homem antigo, depois da periódica abolição do tempo e da recuperação de suas virtualidades intactas, permite-lhe, às portas de cada "nova vida", uma continuada existência na eternidade, e portanto a abolição definitiva, *hic et nunc*, do tempo profano.

Em “Renome”, quando o eu lírico, “sem nome ou memória”, afirma retornar “à mãe” após cumprir o mundo, ele está reiterando seu lugar na cosmogonia; isto é, se reconhecendo parte da periodicidade da Criação e da Natureza, de um tempo sagrado; de um ciclo que se concretizará ao “inscrever-se a alma arbórea / no corpo do fruto que a terra elevar” e continuará se repetindo *ad eternum*. É a partir desse renascimento telúrico que o sujeito é renomeado, enquanto fruta e árvore, pois reintegra a natureza da

qual se separa momentaneamente e, nessa consubstanciação, “recupera a possibilidade de transcender definitivamente o tempo, e de viver na eternidade” (ELIADE, 1992b, p. 151).

O percurso analítico e interpretativo realizado até aqui revela que na poesia de *Selvagem* (2013), muito mais que a fragmentação e a superficialidade para as quais tendem a cultura pós-moderna e na contramão da sua “[...] recusa ideológica a olhar para o todo natural do mundo” (BOSI, 1992, p. 357), Marques retoma em seu projeto poético uma antiga oposição que *destotaliza* o homem e o mundo. Nos poemas destacados, quando revisita o modelo cosmogônico das civilizações tradicionais e as formas primordiais de pensamento e linguagem, o poeta consolida seu projeto de resistência contra a “patologia da modernização” (BOSI, 1992, p. 360) de modo a superar a antítese presente na síntese *cultura-natureza*.

Colocar em contato profundo o produto dessas duas esferas, o homem “civilizado” e o homem “selvagem”, presume estabelecer, também, como efeito poético, a adesão à alteridade enquanto forma de enxergar o outro, sua cultura, seus saberes e, portanto, a humanidade presente nele. Resgatando Laplantine (2003, p. 14):

A descoberta da alteridade é a de uma relação que nos permite deixar de identificar nossa pequena província de humanidade com a humanidade, e correlativamente deixar de rejeitar o presumido "selvagem" fora de nós mesmos. Confrontados à multiplicidade, a priori enigmática, das culturas, somos aos poucos levados a romper com a abordagem comum que opera sempre a naturalização do social (como se nossos comportamentos estivessem inscritos em nós desde o nascimento, e não fossem adquiridos no contato com a cultura na qual nascemos). A romper igualmente com o humanismo clássico que também consiste na identificação do sujeito com ele mesmo, e da cultura com a nossa cultura.

Portanto, através da linguagem poética, Marques recupera em suas imagens a relação dialética e complementar entre homem e natureza e, através delas, conjugando esses contrários numa só imagem, adverte contra a fragmentação da cultura pós-moderna

(*plus-moderna*). Ao passo em que esta “desintegra na sua indiferença pela totalidade” (BOSI, 1992, p. 356), o aspecto anti-moderno no pós-modernismo de Marques promove o descentramento da perspectiva do sujeito para expandir o olhar à existência do outro, à cultura do outro e, por consequência, à superação da dicotomia *civilizado/selvagem* e/ou *cultura/natureza* que ainda hoje, como desdobramento da modernidade, rege o olhar da pós-modernidade ocidental. A permanência dessa dicotomia aprofunda o apagamento da diversidade cultural e a supremacia de certas formas de cultura tidas como “superiores”, em razão de sua “civilização” e de seu progresso, em detrimento de práticas culturais tidas como “primitivas”.

Por essa razão, pode-se reconhecer em Marques um efeito poético que, enquanto resistência a essa mentalidade hegemônica, difunde a alteridade e tem por um de seus fins uma consciência totalizante do sujeito e do mundo. Ainda sobre o efeito poético gerado pelas imagens de Marques, recupera-se Paz (1996, p. 50): “O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desgarrado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se faz *outro*”.

A união dos contrários, apontada por Paz, na obra de Marques, se dá na criação de imagens que conjugam figuras e expressões antitéticas e revela o embate do anti-moderno na tentativa de conciliar homem e natureza. Assim, o homem de *Selvagem*, reconciliado à natureza, se faz outro pela imagem e, nessa operação poética, restaura a totalidade do ser.

### **Considerações finais**

A investigação das imagens poéticas em *Selvagem* (2013) permitiu verificar a superação da dicotomia *civilizado/selvagem* proposta pelo eu lírico de Marques a partir da integração desses opostos, que coloca em estreita correlação cultura e natureza. Essa conjunção, por sua vez, comprova o caráter anti-moderno

totalizante da obra de Marques enquanto representante da estética do pós-modernismo e/ou da cultura pós-moderna.

Em cada um dos poemas do *corpus* analisado a relação entre sujeito civilizado moderno e sujeito primitivo se dá em níveis formais, figurativos e simbólicos que atestam o retorno a formas primitivas de pensamento, de comportamento e de comunicação – seja na simbolização mítica do tempo, na figuração metonímica do homem ou, ainda, na tensão dissonante que diz o complexo de forma simples, o poeta percorre o caminho oposto da desintegração pós-moderna e constrói imagens que conjugam contrários, (re)unindo homem e natureza em um só.

Pensa-se, ainda, na crítica à civilização realizada pelo poeta mediante sua voz lírica, considerando que, ao desvelar a proximidade entre civilizado e selvagem, Marques não só atesta a indissociabilidade desses dois estados, os quais compõem a totalidade humana, mas também denuncia a barbarização da civilização moderna que, em toda sua pretensão de superioridade em relação às civilizações originais, opera projetos colonizadores territoriais e simbólicos ostensivamente “selvagens” e desumanos.

Por fim, a riqueza de material poético deixada pelo autor convida a próximas leituras, exigindo que o fruidor e pesquisador de sua literatura se debruce sobre as autênticas imagens construídas em sua poesia a fim de penetrar a comunhão poética de que fala Paz (1996) e abrir caminho para que outros também o façam.

BOFFO, B.V.; PRECIOSO, A.L. O civilizado no *Selvagem*: marcas do pós-modernismo na poesia de Santiago Villela Marques. *Mosaico*. São José do Rio Preto, v. 19, n. 1, p. 179-209, 2020.

#### THE CIVILIZED IN *SELVAGEM*: MARKS OF POST-MODERNISM IN THE POETRY OF SANTIAGO VILLELA MARQUES

**ABSTRACT:** This work aims to investigate the representation of the civilized and the primitive in Santiago Villela Marques's *Selvagem* (2013). For this purpose, discussions on postmodernism, conceptions of culture and basic operators of reading the poetic text, which are mobilized for the

decomposition of the images in the poems of Marques, are resumed. From the readings taken, it is perceived the approximation and/or the correspondence between the civilized being and the wild being in the images constructed by Marques's poetic speaker, restoring the primordial unity between culture and nature and consolidating a poetic project of criticism to barbarized civilization and resistance to postmodern disintegration.

**KEYWORDS:** Poetry; *Selvagem*; Santiago Villela Marques; Postmodernism.

### Referências bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos por Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALVES, Henrique Roriz Aarestrup. *Muse-èn-scene*. Prefácio. In: *A musa corrupta*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2018.

BÍBLIA SAGRADA. Português. *Bíblia Sagrada Ave-Maria*. 5. ed. Tradução de Frei João José Pedreira de Castro. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2016.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. *Poesia-resistência* In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CHOMSKY, Noam. *Linguagem e mente: pensamentos atuais sobre antigos problemas*. Tradução de Lúcia Lobato; revisão de Mark Ridd. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

CUNHA, Antonio Geraldo. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1986.

DISCINI, N. *Intertextualidade e conto maravilhoso*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992b.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva SA, 1972.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992a.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Tradução de Ruy Jungman. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. v. 1.

- FERNANDES, Gisele Manganelli. O Pós-Modernismo. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 4. ed. ampl. e rev. Maringá: Eduem, 2019. p. 295-312.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1. ed. 13 reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008. 323 p.
- HABERMAS, J. Modernidade versus pós-modernidade. *Arte em Revista*, São Paulo, v.5, n.7, p. 86-91, 1983.
- HEMIPLÉGIA. In: *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Editora Melhoramentos: 2019. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/>> Acesso em: 02 nov. 2019.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. 330 p.
- LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. Tradução de Maria-Agnès Chauvel. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- MARQUES, Santiago Villela. *A musa corrupta*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2018.
- MARQUES, Santiago Villela. *Outro*. Sinop-MT: Edição do autor, 2008.
- MARQUES, Santiago Villela. *Primeiro*. Sinop: Edição do autor, 2004.
- MARQUES, Santiago Villela. *Selvagem*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2013.
- MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.
- MOURA, Lany Link Bezerra. *Eneida, de Virgílio, e Roma Amazônica, de Santiago Villela Marques: convergências e divergências a partir do conceito de entre-lugar literário*. 2018. 114 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Educação e Linguagem, Universidade do Estado de Mato Grosso, Sinop, 2018.
- OLIVA, Luzia Aparecida. Santiago Villela Marques. In: SILVA, Rosana Rodrigues da. COCCO, Marta Helena (orgs.). *Nossas vozes, nosso chão: Extrativismo Lírico - antologia poética comentada - volume 3*. Cuiabá - MT: Carlini & Caniato; Cáceres - MT: Unemat Editora, 2018.
- PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1996.
- RENOME: In: *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Editora Melhoramentos: 2019. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/>> Acesso em: 02 nov. 2019.

O CIVILIZADO NO *SELVAGEM*: MARCAS DO PÓS-MODERNISMO NA POESIA DE SANTIAGO VILLELA MARQUES

REVOLUÇÃO. In: *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Editora Melhoramentos: 2019. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/>> Acesso em: 01 nov. 2019.

SILVA, Rosana Rodrigues da. Na imagem do poema, a selva do poeta... Prefácio. In: MARQUES, Santiago Villela. *Selvagem*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2013.