

OS "INGÉM" DA MODERNIDADE: EXPERIÊNCIA E TÉCNICA NA POESIA DE PATATIVA DO ASSARÉ¹

Jorge Henrique Romero (UNIFESSPA)²

Resumo: *Esse ensaio tem por finalidade compreender o impacto que as profundas transformações técnicas, sociais e culturais do século XX, tiveram no pensamento filosófico de pensadores como Benjamin, Debord e Agamben, os quais, respectivamente, tratam da redução do horizonte da experiência, da capacidade estrutural que o capital possui de transmutar-se em imagem (espetáculo) e da dilaceração da atividade humana (poiesis e práxis). Para tanto, toma-se como objeto de análise o poema de Patativa do Assaré, intitulado "Ingém de ferro", bem como as ressonâncias dos conceitos de "experiência" e "técnica" em outros poemas do mesmo autor, como é o caso de "O puxadô de roda".*

Palavras-chave: *experiência; poiesis; técnica; Patativa do Assaré.*

Introdução

Até mesmo a rapadura
Não tem aquela doçura
Do tempo do ingém de pau.
Patativa do Assaré, "Ingém de ferro".

Walter Benjamin inicia seu ensaio intitulado "Experiência e pobreza" com a parábola de um velho pai que, em seus últimos momentos de vida, revela aos filhos que havia deixado um tesouro enterrado nos vinhedos de sua propriedade. Depois

¹ Este ensaio resulta da pesquisa de doutoramento: "Sertão, sertões e outras ficções: ensaio sobre a identidade narrativa sertaneja". Tal pesquisa contou com bolsa concedida pela CAPES e a tese foi defendida em 2015, no departamento de Teoria e História Literária, do Instituto de Estudos da Linguagem (Unicamp).

² Professor de Estudos Literários no Instituto de Estudos do Xingu, da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa). Doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp. E-mail: juleshenrique@yahoo.com.br.

de procurar em vão o tal tesouro, os filhos desistem e somente com a chegada do outono, percebem que a riqueza da qual o pai se referia estava diante deles o tempo todo: as vinhas. Depois de transcorrido esse tempo, os filhos puderam compreender "que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho" (Benjamin 1987: 114). Modificando um pouco a interpretação de Benjamin da experiência transmitida pelo velho pai, podemos considerar também que a verdadeira riqueza é dádiva da terra e que é necessário tempo para enxergar o verdadeiro valor das coisas.

O célebre ensaio de Benjamin, que data de 1933, interroga sobre o lugar da experiência num mundo de profundas transformações sociais, técnicas, políticas e econômicas. Haveria lugar para a "experiência" (*Erfahrung*) numa sociedade que privilegia o desenvolvimento da técnica e a formação de uma racionalidade tecnicista? Este ensaio de Benjamin, juntamente com outros textos escritos na década de 30 (como é o caso do ensaio intitulado "O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov"), centraliza, de acordo com o prefácio que Jeanne Marie Gagnebin escreveu para as obras escolhidas do filósofo alemão, o declínio da experiência nas seguintes perspectivas: "de um lado, demonstra o enfraquecimento da *Erfahrung* no mundo capitalista moderno em detrimento de um outro conceito, a *Erlebnis*, experiência vivida, característica do indivíduo solitário" (Benjamin 1987: 09). Ao mesmo tempo em que o filósofo realiza essa crítica fundamental para a compreensão da decadência da experiência no mundo moderno, esboça, como afirma Gagnebin, "uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns, malgrado a desagregação e o esfacelamento do social" (Benjamin 1987: 09).

O novo conceito de barbárie, do qual Benjamin lança mão para definir um tempo pobre de experiência, nos leva a pensar numa nova relação que estas sociedades estabelecem com o tempo e que sempre impele ao sincrônico. No entanto, para o filósofo alemão, essa pobreza de experiência significa que "não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso" (Benjamin 1987: 118). A única experiência possível consistiria na ostentação, ou libertação de toda e qualquer experiência. Benjamin, contudo, não pode experienciar (devido à tentativa malsã de refugiar-se da Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial) o auge daquilo que Guy Debord, anos mais tarde, definiria como "sociedade do espetáculo".³ Para Debord, a origem do espetáculo está, justamente, na "perda da unidade do mundo" (Debord 1997: 23), onde o espetáculo constituiria a linguagem que representa essa perda: à experiência sucede-se o espetáculo.⁴

³ Importante notar que Debord utiliza esse termo não para definir a pobreza de experiência de uma sociedade que banaliza a imagem, mas de uma sociedade, na qual o desenvolvimento do capital atinge um determinado ponto, no qual ele mesmo converte-se em imagem: "O espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem" (Debord, 1997: 25).

⁴ O poeta italiano Giuseppe Ungaretti, que também percebeu o ritmo e velocidade das profundas transformações sociais, no prefácio para a tradução italiana dos poemas de Murilo Mendes, irá nos falar (embora não nos fale em termos como "experiência" e "espetáculo") da valorização histórica e vertiginosa do número e de sua contribuição para o desenvolvimento das civilizações no Ocidente, bem como para o estabelecimento de uma nova racionalidade: "O Ocidente cresceu sobre um jogo de

Em detrimento de tantas mudanças sociais, políticas e culturais, além da própria mudança de percepção do tempo, uma pergunta tornar-se-ia essencial: como o poeta vivencia e expressa todas essas profundas transformações de seu tempo? Em certo sentido, a pergunta pode ser formulada da seguinte maneira: como o poeta torna-se contemporâneo? Tal indagação nos leva a refletir sobre o significado de "pertencimento" a um determinado tempo, de ser contemporâneo. Giorgio Agamben, no texto intitulado "O que é o contemporâneo?", procura responder essa questão partindo das Considerações Intempestivas (*Unzeitgemässe Betrachtungen*) de Friedrich Nietzsche. Se o filósofo alemão anunciou uma desconexão entre contemporaneidade e atualidade, Agamben conclui que: "Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual" (Agamben 2009: 58). É exatamente por manifestar essa espécie de anacronismo, ou discronia, que "ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo" (Agamben 2009: 59).

Contemporâneo, portanto, não é aquele que se deixa levar pelo seu tempo, como numa enxurrada que arrasta consigo tudo que estiver beirando em suas margens. Nem mesmo, é aquele que vive à sombra de outros tempos, um "nostálgico que se sente em casa mais na Atenas de Péricles, ou na Paris de Robespierre e do Marquês de Sade do que na cidade e no tempo em que lhe foi dado viver" (Agamben 2009: 59). É possível fugir de sua cidade, mas não de seu tempo, pois este, segundo o filósofo italiano, pertence-lhe de forma irrevogável. Ser contemporâneo, neste sentido, é ser capaz de um duplo movimento: proximidade e distanciamento. A metáfora da enxurrada serve justamente para ilustrar a condição daquele que adere plenamente a seu tempo: "Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela" (Agamben 2009: 59).

Ao pensar a condição do poeta - e do contemporâneo - Agamben propõe uma segunda definição de contemporaneidade: "contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro" (Agamben 2009: 62). Tal definição poético-filosófica, aparentemente, contrapõe luz e escuridão. Porém, escuridão não significa simplesmente a total ausência de luz, mas "um produto da nossa retina".⁵ Assim, o poeta seria contemporâneo na medida em que

números, um jogo em que o esforço era não deixar nada ao acaso, e tender à harmonia. A civilização do número alastrou-se, e não há hoje um ponto na terra em que o homem não tenda a se apossar dela e não sofra de toda espécie de complexos para fazê-la sua. Isso acontece hoje, quando o número quase não encontra mais desenvolvimentos para representar, em seus discursos, a natureza, quando o número se torna quase inoperante, e a experiência dos físicos, a filosofia da natureza parece quase ser guiada pela demência" (Ungaretti 1994:228. 364).

⁵ Agamben recorre inicialmente à neurofisiologia para desenvolver uma ideia de escuro que não implica a ausência de luz, mas a capacidade do sistema ótico de produzir um efeito particular: "O que acontece quando nos encontramos num ambiente privado de luz, ou quando fechamos os olhos? O que é o escuro que então vemos? Os neurofisiologistas nos dizem que a ausência de luz desinibe uma série de células periféricas da retina, ditas precisamente off-cells, que entram em atividade e produzem aquela espécie particular de visão que chamamos escuro. O escuro não é, portanto, um

consegue “enxergar” na escuridão ou, nas palavras do filósofo italiano, ser capaz de perceber o escuro: “não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes” (Agamben 2009: 63).

Distanciamento e aproximação não é somente o duplo movimento que constitui a relação entre sujeito e contemporaneidade, mas a própria relação entre lírica e sociedade. A lírica, enquanto o *objeto* do qual nos fala Theodor Adorno, sempre pretendeu se resguardar das engrenagens sociais, aspirou sempre a uma autonomia reconhecível, procurando definir-se como a “esfera de expressão que tem sua essência precisamente em não reconhecer o poder da socialização, ou em superá-la pelo *pathos* da distância, como no caso de Baudelaire ou de Nietzsche” (Adorno 2012: 65-66). Contudo, o que aparentava distância parece revelar, na verdade, intimidade; o que nos faz voltar os olhos não para fora do corpo da obra, em busca das referências ou dos mínimos indícios que ligam o poeta ao mundo, mas um movimento crítico que se volta para dentro da própria obra de arte, no intuito de reconhecer em sua intimidade, as tramas de múltiplos fios que entrelaçam indivíduo e sociedade.

A relação que Adorno estabelece se dá dialeticamente entre individuação e universalidade. O próprio conteúdo, substância ou teor (em alemão “*Gehalt*”) do poema, não seria simplesmente a “mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação, conquistam sua participação no universal” (Adorno 2012: 66). Essa conquista não significa que o poema torna-se substrato subjetivo das vivências coletivas, mas o “mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano” (Adorno 2012: 66). É desse mergulho que, por fim, nasce uma esperança: “A composição lírica tem a esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal” (Adorno 2012: 66).

Resta-nos ainda indagar como o poeta, partindo de condições específicas e da irrestrita individuação de sua voz particular, transforma-se em porta-voz de um grupo, amplifica sua voz até que ela se transmute na voz de um povo, a voz de uma semelhança e de uma identificação. Veias que, abertas, deixariam escorrer o sangue que desagua no rio que dá vida e expressão a um povo? No entanto, esta é uma indagação maliciosa, emboscada para que se possa falar da posição social do artista, sua identificação com as experiências e sentimentos coletivos, do caráter político e social que pode adotar a obra de arte, bem como de sua importância e significação cultural; da garantia de uma memória e da experiência da palavra compartilhada. É, no entanto, essa emboscada que armamos para falar sobre as concepções poéticas e filosóficas de um poeta que viveu às margens da Literatura e da própria sociedade urbana, letrada e autocentrada. Patativa do Assaré viveu o ritmo das transformações

conceito privativo, a simples ausência da luz, algo como uma não-visão, mas o resultado da atividade das off-cells, um produto da nossa retina.” (Agamben 2009: 63).

ocorridas no século XX; é do sertão cearense que sua voz irrompe; é de lá que ouvimos sua crítica às mazelas sociais, à desigualdade, ao preconceito. Talvez por esse motivo, Patativa seja um de nossos poetas mais contemporâneos.

Os "ingêm" da técnica

A cidade é o palco onde podemos perceber com maior clareza o advento do estatuto da técnica. Porém, nas sociedades agrárias o espanto que causam as transformações técnicas, mesmo sendo em ritmo mais lento, resultam em um estranhamento inicial que, não raro, transmuta-se em pura hostilidade. Isso acontece devido à influência que esse estatuto exerce sobre o pensamento humano, a mudança na organização das relações sociais e, principalmente, a forma como a percepção do tempo é alterada.

As transformações que se operam em um determinado espaço pela difusão da técnica não são sentidas somente em seu aspecto material: é no espaço simbólico que atingem mais profundamente as pessoas, revelando novas possibilidades de relações sociais, desmontando as antigas formas sociais e atuando ativamente para formar um novo espaço que reivindica uma reorganização permanente da vida. Por esse motivo, as tentativas de resistência diante do processo de desenvolvimento ou incorporação de novas técnicas em um dado espaço podem se apresentar como pura hostilidade diante das mudanças observadas atentamente pelo prisma da irreversibilidade.

Contra as tentativas de recuperação ou fortalecimento das antigas relações sociais se erguem também conteúdos ideologicamente depreciativos, que qualificam essas tentativas como nostálgicas, melancólicas, decadentes e essencialmente atrasadas, pois tentam negar as forças progressistas da técnica e da modernização. Em *Bangüê*, de José Lins do Rego, percebemos a luta contínua contra as forças da modernização do processo de produção do açúcar. A queda dos engenhos significa o desmonte de uma forma de existência que modelou as relações sociais centralizadas na figura do senhor de engenho. No trecho a seguir percebemos o tom de decadência resultante do deslocamento do processo de produção de açúcar dos antigos engenhos para a adoção de novas técnicas e relações sociais com o advento da usina:

A usina estava dentro do Santa Rosa. Outros engenhos já tinham caído: Santo Antônio, Boa Sorte, Bugari. As linhas de ferro da usina passavam pelas bagaceiras. Nas casas-grandes moravam trabalhadores, e os maquinismos arrancados para vender. As tachas do Ponte Nova serviam de bebedouro para o gado. A usina comia, um por um, os engenhos. (Rego 1978: 159)

As técnicas transformam radicalmente os cenários; os trabalhadores agora ocupam as antigas casas onde moravam as elites açucareiras; as antigas máquinas já não valem mais nada; a fome insaciável da usina não perdoou nenhum engenho, nenhuma tradição. O desfecho de *Fogo Morto* também revela o fim nostálgico de uma época. Quando o Capitão Vitorino, ao indagar José Passarinho, pergunta pelo engenho de Santa Fé, obtém como resposta: "Capitão, não bota mais, está de fogo

morto" (Rego 1997: 258). As usinas de cana moeram as esperanças e a resistência do último engenho que ainda sobrevivia.

Neste romance está presente um movimento de mudanças profundas nas relações entre as personagens, além das mudanças no cenário social e na paisagem. Esse movimento provoca uma consciência diferenciada das transformações. No caso dos senhores de engenho, a percepção das transformações aparece na decadência das formas de vida da elite açucareira, expressa pelo sentimento nostálgico presente no romance por meio do enlace emotivo do personagem central com a fazenda Santa Rosa.

No caso dos escravos e trabalhadores rurais, a percepção da mudança é acompanhada ora por um sentimento de otimismo, ora pelo pessimismo em detrimento da suspensão das certezas quanto ao futuro. Nos romances de José Lins do Rego que constituem o ciclo da cana-de-açúcar, o tom predominante é o da decadência do senhor de engenho.

As transformações no cenário social e seu impacto psicológico na vida dos trabalhadores rurais podem ser sentidos na obra de outros autores, que destacam o papel dramático nas mudanças dos laços comunitários, da desconfiança quanto às novas técnicas, da perda dos "laços de solidariedade" e da suspensão das certezas e esperanças. É o caso de "Notas sobre uma possível A casa de farinha", de João Cabral de Melo Neto, e dos poemas "Ingém de ferro" e "Puxadô de roda", de Patativa do Assaré. É com a consciência da irreversibilidade e destruição dos laços comunitários tradicionais que o poema "Ingém de Ferro", de Patativa, levanta sua voz contra o estatuto da técnica:

Ingém de Ferro

Ingém de ferro, você
Com seu amigo moto,
Sabe bem desenvolverê,
É munto trabaiadô.
Arguém já me disse até
E afirmou que você é
Progressista em alto grau;
Tem força e tem energia,
Mas não tem a poesia
Que tem um ingém de pau.

O ingém de pau quando canta,
Tudo lhe presta atenção,
Parece que as coisa santa
Chega em nosso coração.
Mas você, ingém de ferro
Com este seu horroso berro,
É como quem qué brigá,
Com a sua grande afronta
Você tá tomando conta

De todos canaviá.

Do bom tempo que se foi
Faz mangofa, zomba, escarra.
Foi quem espursou os boi
Que puxava na manjarra.
Todo soberbo e sisudo,
Qué governa e mandá tudo,
É só quem qué sê ingém.
Você pode tê grandeza
E pode fazê riqueza,
Mas eu não lhe quero bem.

Mode esta soberba sua
Ninguém vê mais nas muage,
Nas bela noite de lua,
Aquela camaradage
De todos trabaiaadô.
Um falando em seu amô
Outro dizendo uma rima,
Na mais doce brincadêra,
Deitado na bagacêra,
Tudo de papo pra cima.

Esse tempo que passô
Tão bom e tão divertido,
Foi você quem acabô,
Esguerado, esgalamido!
Come, come interessêro!
Lá dos confins do estrangêro,
Com seu baruío indecente,
Você vem todo prevesso,
Com históra de progresso,
Mode dá desgosto a gente.

Ingém de ferro, eu não quero
Abatê sua grandeza,
Mas eu não lhe considero
Como coisa de beleza,
Eu nunca lhe achei bonito,
Sempre lhe achei esquisito,
Orguioso e munto mau.
Até mesmo a rapadura
Não tem aquela doçura
Do tempo do ingém de pau.

Ingém de pau! Coitadinho!
Ficou no triste abandono
E você, você sozinho
Hoje é quem tá sendo dono
Das cana do meu país.
Derne o momento infeliz
Que o ingém de pau levou fim,
Eu sinto sem piedade
Três moenda de sodade
Ringindo dentro de mim.

Nunca mais tive prazê
Com muage neste mundo
E o causado de eu vivê
Como um pobre vagabundo,
Pezaroso, triste e perro,
Foi você, ingém de ferro,
Seu safado, seu ladrão!
Você me dexô à toa,
Robou as coisinha boa
Que eu tinha em meu coração!

(Assaré 2008: 81-83)

Patativa é consciente da importância da norma culta, contudo a "língua matuta" lhe confere ampla liberdade de criação poética:

sabe do reconhecimento que possui essa linguagem enquanto norma linguística e social. Aqui sua engenhosidade toma forma: escreve poemas em poesia matuta, o que lhe confere a possibilidade de falar livremente sobre seu cotidiano, as questões do mundo rural, as relações sociais no campo, mas também se utiliza da norma padrão para escrever sonetos, décimas e formas poéticas estabelecidas pelas convenções literárias. O que parecia uma simples tensão entre formas, na verdade, transforma-se em liberdade de criação, valorização do jogo poético que revela o grande cuidado quando a questão é o fazer poético. (Silva Romero 2014: 63)

Composto em "língua matuta", "Ingém de ferro" não consiste somente em uma crítica do progresso, mas de uma consciência poética das ações irreversíveis do desenvolvimento técnico. O que está em jogo, no fim das contas, é algo mais essencial: o "estatuto poético do homem sobre a terra", como afirma o filósofo italiano Giorgio Agamben ao refletir sobre a *dilaceração* de todas as atividades humanas produtivas. (Agamben 2012: 113)

A voz lírica se contrapõe à força universalizante da técnica. Em um primeiro momento convida o "Ingém de ferro" para interlocução, na qual predomina a voz

denunciadora do eu lírico, que compartilha a consciência da irreversibilidade, mas que não se resigna diante da mudança abrupta. Reconhece, num primeiro momento, o valor produtivo da técnica: "Sabe bem desenvolvê", "É munto trabaiadô", "Progressista em alto grau", "Tem força e tem energia". Em seguida, revela o exílio da poesia e a dilaceração das antigas relações sociais pelo estatuto modernizante e desumano da técnica: o valor *pro-dutivo*⁶ das atividades humanas, que poderíamos conceber enquanto atividade "poiética" ou "poiésis", cede espaço ao valor produtivo da práxis, ao mundo da reprodução técnica.

Os primeiros versos da segunda estrofe tematizam os encantos do engenho de pau. Encontramos o mesmo louvor e a mesma luta e consciência da irreversibilidade em outro poema de Patativa, "O puxadô de roda", que louva os tempos das farinhadas, das festas e do "acontecer solidário"⁷ presentes na época da antiga produção artesanal da farinha de mandioca. Nos versos seguintes de "O puxadô de roda", percebemos o valor pro-dutivo das experiências compartilhadas:

Gritando e dizendo graça,
Cantando e a jogá potoca,
Eu fazia virá massa
Um putici de mandioca;
Não tinha quem me aguentasse,
Desmancha que eu trabaiasse
Corria com bom despacho;
Digo sem acanhamento,
Pra roda de aviamento
Seu moço, sou cabra macho!

(Patativa do Assaré 2003: 20)

O que está presente tanto na experiência produtiva da casa de farinha como a do engenho de pau, é um acontecer "poiético" compartilhado, que preenche a vida das comunidades com atividades que não são simplesmente produtoras de riqueza material e de subsistência, mas atividades nas quais a palavra é compartilhada; experiências são trocadas, histórias, músicas e poemas são entoados, ou seja, a atividade humana e seus impulsos vitais tomam a forma de *poiésis*, conferindo ao fazer humano a possibilidade de realização de um estatuto poético sobre a terra.

O deslocamento da experiência *pro-dutiva* para a atividade produtiva (práxis) é sentido de forma profunda e sensorial pela voz lírica: o barulho toma o lugar do canto que enchia o coração de alegria. O som do motor ensurdece o canto da

⁶ É importante ressaltar que Agamben usa a grafia *pro-dução* e *produção* para delimitar, no primeiro caso, o sentido original da poíesis (Ποίησις): pro-dução na presença, ou seja, a passagem da ocultação à presença; no segundo caso, produção refere-se ao universo do fazer técnico, ao estatuto técnico do desenvolvimento das sociedades modernas baseadas na divisão social do trabalho.

⁷ O conceito de "acontecer solidário" desenvolvido por Milton Santos tem sua fundamentação no conceito de solidariedade presente em Durkheim. Não se trata aqui de uma conotação moral, mas uma tentativa de definir as relações entre pessoas, regiões e lugares, "chamando a atenção para a realização compulsória de tarefas comuns, mesmo que o projeto não seja comum" (Santos 2012: 166).

experiência *pro-dutiva*: “Com seu baruio indecente,/ Você vem todo prevesso,/ Com história de progresso,/ Mode dá desgosto a gente”. Em “O puxadô de roda” também percebemos o silenciamento da experiência *pro-dutiva* compartilhada:

Motô, tu é um castigo!
Bicho feio, sem futuro,
Sou sempre o teu inimigo,
Te dou figa e desconjuro
Do mestre que te inventou,
Mode este teu pôpôpô,
Que aborrece e que incomoda.
Ninguém vê mais o caboco
Que gritava dando soco,
Puxando os veio da roda.

(Patativa do Assaré 2003: 27)

Tanto nesta última estrofe quanto no poema “Ingém de ferro”, percebemos a personificação que se opera a partir de “repetidas adjetivações e predicções por termos costumeiramente associados à volição e à intencionalidade próprias de um sujeito humano” (Andrade 2008: 221). O “Ingém de ferro” e, especialmente, o motor são: “soberbo e sisudo”, “prevesso”, “bicho feio e sem futuro”, “esquisito”, “orgulhoso e munto mau”, mas o aspecto que mais nos chama a atenção é o que se apresenta quando o eu lírico o chama de “come, come interessêro”.

A personificação traz o objeto personificado para um jogo que procura atribuir sentidos além daqueles que definem a funcionalidade dos objetos. Retirando o objeto de sua condição funcional, de seu estatuto técnico, e aproximando-o de um universo mais humanizado, o eu lírico tanto reveste o objeto de uma condição antagonista (“Sou sempre teu inimigo”) quanto cria uma atmosfera que possibilita realizar uma crítica poética sutil ao próprio estatuto da técnica. Dessa forma, o eu lírico não critica diretamente o estatuto da técnica, que transforma todas as relações, destruindo os antigos laços solidários e comunitários, mas aproxima o motor do universo humanizado para desumanizá-lo diante de todos.

Quanto ao aspecto “come, come”, há algo de semelhante com *Bangüê*, de José Lins do Rego: quando a usina é referida como tendo “comido” os engenhos um por um. Essa fome insaciável da técnica relaciona-se ao seu aspecto universalizante e a todas as formas de resistências locais que procuram reforçar as tradições contra o poder totalizante do estatuto técnico produtivo. É nesse sentido que o motor, símbolo de todas as transformações e metamorfoses sociais, é referido como “ladrão”, pois os objetos roubados que constituíam as principais riquezas dos espaços metamorfoseados fazem parte daquele “acontecer solidário”, de um tempo humano e *pro-dutivo*, um tempo inserido numa teia de relações emotivas, um tempo “poiético”. Em última instância, o que o motor está roubando é um tempo *pro-dutivo* compartilhado.

A casa de farinha é o lugar onde a experiência produtiva transforma a mandioca em farinha, em alimento para o ser-vivente; experiência, contudo, que

alimenta a vida das comunidades. Por esse motivo, a produção de farinha de mandioca (gênero de importância vital para diversas comunidades no Nordeste brasileiro)⁸ é uma festa possível de ser comparada somente aos dias santos. Essa dimensão, quase sagrada da atividade *pro-dutiva* da farinha, pode ser percebida na seguinte estrofe, que faz parte do esboço de um auto deixado por João Cabral de Melo Neto e intitulado "A casa de farinha":

- Mas afinal vocês de fora
[...] porque todos estão
Nós e vocês, num só dia
Como se fosse um mutirão,
A fazer esta farinha
Que cada um, com sua mão,
Antes vinha aqui fazer
Afinal porque a intenção
De vir aqui todo mundo
No dia de hoje, a reunião
Como se fazer farinha
Fosse um S. Pedro ou São João.

(Melo Neto 2013: 112).

A dimensão produtiva da casa de farinha, enquanto festa e momento de experiências compartilhadas, apresenta-se também na seguinte estrofe de "O Puxadô de roda", de Patativa do Assaré:

Pois bem, um aviamento.
Quando pega a trabaiá,
É o mió divertimento
Que se pode maginá,
É a mió distração,
Tudo ali é união.
Prazê, alegria e paz,

⁸ Luís Pimentel em seu prefácio intitulado "Uma fábrica familiar", para o livro *Notas a uma possível A casa de farinha*, de João Cabral de Melo Neto e organizado por Inez Cabral, fala-nos sobre a importância vital da produção desse gênero no Brasil: "A produção caseira e artesanal da farinha de mandioca foi responsável, sobretudo no Nordeste do Brasil, pela subsistência de milhares de famílias pobres. Em certa época, especialmente na primeira metade do século passado, toda propriedade rural incluía uma casa de farinha – em sua maioria, nos moldes da engenharia do meu avô: basicamente para a alimentação da família e possível comercialização do excedente" (Melo Neto, 2013, 16). Ainda sobre a importância da farinha de mandioca, ressalta Gilberto Freyre (com base em Gabriel Soares) que a mandioca representa a vitória simbólica do indígena sobre o trigo do europeu: "Foi completa a vitória do complexo indígena da mandioca sobre o trigo: tornou-se a base do regime alimentar do colonizador (é pena que sem se avantajarem ao trigo em valor nutritivo e em digestibilidade, como supôs a ingenuidade de Gabriel Soares). Ainda hoje a mandioca é o alimento fundamental do brasileiro e a técnica do seu fabrico permanece, entre grande parte da população, quase que a mesma dos indígenas" (Freyre 2002: 145).

Só se conveça em amô,
Pois todos trabaiaadô
É sempre moça e rapaz.

(Patativa do Assaré 2003: 19)

União, alegria, prazer e harmonia formam a atmosfera festiva da casa de farinha. Nos esboços de João Cabral de Melo Neto, o poeta procura desenvolver um "conflito dramático" presente no choque entre pessimismo e otimismo, representado pelas disputas entre "raspadoras" e "raladoras" diante de uma expectativa crescente, devido à notificação de que a casa de farinha será fechada. Em Patativa, o elogio aos laços comunitários e a convivência harmoniosa são intensificados: em "O puxadô de roda" não há disputas e tensões no ambiente *pro-dutivo* dos trabalhadores, como também não há a expectativa presente em "A casa de farinha". O canto só é interrompido pelo barulho ensurdecido do motor, que representa, de forma significativa, a redução do horizonte *pro-dutivo*, da experiência compartilhada, por fim, da mudança irreversível de um tempo percebido enquanto "poiético" para um tempo no qual reina o estatuto técnico. É, dessa forma, que o barulho do estatuto técnico acorda a voz lírica do sonho de viver um tempo e uma palavra compartilhada.

THE "INGÉM" (ARTS) OF MODERNITY: EXPERIENCE AND TECHNICAL IN THE POETRY OF PATATIVA DO ASSARÉ

Abstract: This paper aims to understand the impact that profound technical, social, and cultural transformations of the twentieth century had on the philosophical thinking of thinkers such as Benjamin, Debord, and Agamben. Such philosophers carry out this criticism, respectively, by reducing the horizon of experience; by the understanding of the structural capacity that capital possesses to transmute itself into image (spectacle); and by the laceration of human activity (*poiesis and praxis*). For this objective, I analyze a poem by Patativa do Assaré, titled "Ingém de ferro", as well the resonances of the concepts of "experience" and "technique" in other poems of the same author, as is the case of "O puxadô de roda".

Keywords: experience; poiesis; technical; Patativa do Assaré.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

ADORNO, Theodor W. "Palestra sobre lírica e sociedade". Em: *Notas de literatura*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. *Aspectos e Impasses da poesia de Patativa do Assaré*. Tese apresentada junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008.

BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza", em: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Madri; Barcelona; La Habana; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2002.

MELO NETO, João Cabral de. *Notas sobre uma possível A casa de farinha*. Organização Inez Cabral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

PATATIVA DO ASSARÉ. *Inspiração Nordestina: Cantos de Patativa*. São Paulo: Hedra, 2003.

_____. *Antologia Poética*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2008.

REGO, José, Lins do. *Bangüê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *Fogo Morto*. São Paulo: O Estado de São Paulo/ Klick Editora, 1997.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SILVA ROMERO, Jorge Henrique da. *As formas da inspiração: linguagem e criação poética em "Inspiração Nordestina" de Patativa do Assaré*. Curitiba, PR: CRV, 2014.

UNGARETTI, Giuseppe. *Razões de Uma Poesia e Outros Ensaios*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ARTIGO RECEBIDO EM 29/09/2017 E APROVADO EM 24/12/2017