



**COSMOLOGIA SERTANEJA:
COMENTÁRIO SOBRE O FILME
SOB DITAME DE RUDE ALMAJESTO (SINAIS DE CHUVA),
DE OLNEY SÃO PAULO**

YVES SÃO PAULO¹ E CLAUDIO CLEDSON NOVAES²

RESUMO: Em 1976, Olney São Paulo voltou à sua cidade natal de Riachão do Jacuípe para filmar, na roça de seu irmão mais novo, aquele que talvez seja seu documentário mais pessoal. Diferente de suas outras obras documentais que utilizam o recurso de um narrador em *off* que tudo sabe e nos ensina, este filme acompanha uma narração sendo feita pelas próprias personagens, sertanejos que descrevem seus recursos de como prever as épocas de chuvas ao longo do ano e que conversam num diálogo travado numa roda. Esse curta-metragem é inspirado numa crônica de Eurico Alves Boaventura editada anos antes por Olney São Paulo na revista Sertão, mas traz particulares diferenças, especialmente na sua tomada de diferenciação sobre quem deveria ser o narrador. No presente artigo, busco interpretar o desenvolvimento de um pensamento sertanejo a partir de suas observações e técnicas para prever as chuvas, e como estes sinais aprendidos apontam para uma unificação do todo cosmológico. A filosofia do sertanejo descrita pelo *Almajesto* de Olney São Paulo como possuindo correlação entre os grandes eventos do cosmos (o movimento da Lua e das estrelas) com as pequenas transformações aqui na terra (a criação de asas das formigas e dos cupins, a criação de flores pelo mandacaru).

PALAVRAS-CHAVE: Olney São Paulo; Eurico Alves Boaventura; Sertão; Cosmologia.

ABSTRACT: In 1976, Olney São Paulo returns to his hometown of Riachão do Jacuípe to film, on his brother's farm, what is perhaps his most personal documentary. Unlike his other documentary works, that use an off-screen narrator who knows and teaches everything to the spectator, this film follows a narration being done by the characters themselves, country people who describe their own resources on how to predict the rainy season throughout the year. This dialogue is held in a circle in which more than one character discuss among themselves their methods. This short film is inspired by a chronicle by Eurico Alves Boaventura, published years earlier by Olney São Paulo when the latter was editor of *Sertão*. But it brings differences, especially in its differentiating take on who should be the narrator. In this article, I seek to interpret the development of the Sertão peoples thought based on their observations and techniques for predicting rain and how these learned signs point to a unification of the cosmological whole. The Sertão philosophy described by Olney São Paulo's *Almajesto* shows the correlations between the great events of the cosmos (the movement of the moon and the stars) with the small transformations here on earth (the creation of wings by ants and termites, the creation of flowers by mandacaru).

KEYWORDS: Olney São Paulo; Eurico Alves Boaventura; Sertão; Cosmology.

¹ Doutor em Filosofia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: yvessaopaulo@gmail.com.

² Professor do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), pesquisador do Programa de Pós-Graduação de Estudos Literários da UEFS. Doutor em Teorias da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: ccnovaes@uefs.br.

Ainda sob o efeito do lançamento de seu segundo longa-metragem de ficção, *O forte*, vítima de má distribuição por parte da Embrafilme, Olney São Paulo retornou para a Bahia com o intuito de continuar seu projeto de documentários em curta-metragem a respeito do nordeste e do sertão. Desta vez, a filmagem lhe levaria até sua cidade natal de Riachão do Jacuípe, onde ainda viviam seu avô e um de seus irmãos mais novos, Valdener, ambos figurariam no filme. O cineasta, que até então tivera a oportunidade de filmar outras cidades baianas, como Cachoeira, Feira de Santana, Bonfim de Feira e a capital Salvador, agora tem a oportunidade de filmar o cenário da caatinga baiana de Riachão, com seu solo em cascalho avermelhado e sua vegetação em muito semelhante aos recantos mais agrestes do sertão.

O filme é uma adaptação de crônica escrita pelo jurista feirense Eurico Alves Boaventura. Intelectual da elite feirense, Boaventura viveu dividido entre sua vida na cidade, onde desempenhava seu papel profissional, e a vida no campo, na fazenda que herdou da família. Esta fragmentação acendeu em seu âmago a curiosidade de inquirir sociologicamente a ordem do mundo sertânico em que vivia. Nasceram desta curiosidade crônicas, artigos, ensaios, poemas e estudos dos quais podem ser destacados o livro *Fidalgos e vaqueiros*, livro publicado postumamente em que o autor se debruça sobre as personagens título.

O caminho do jovem aspirante a cineasta e do intelectual jurista se cruzou ainda antes de Olney São Paulo produzir o seu primeiro filme profissional, o longa-metragem *Grito da terra*, lançado em 1965. Anos antes, Olney editou a revista *Sertão*, que contaria com um conto escrito por ele, *Vingança*, e uma crônica de Eurico Boaventura, *Sob o ditame de rude Almajesto* (JOSÉ, 1999, p. 61). A primeira edição da revista data de 1961, portanto, quinze anos antes da iniciativa de Olney em adaptar a crônica em terras baianas. Eurico Boaventura, contudo, não veria o curta, tendo falecido dois anos antes. É de se imaginar que a iniciativa de Olney tenha partido de uma homenagem ao intelectual que dedicou páginas ao estudo dos vaqueiros e o uso do couro, mas não possuímos estes dados, restando apenas a especulação.

A crônica traça um caminho curioso de apontar para a existência de maneiras utilizadas pelos sertanejos para prever a época das chuvas. O homem do campo observa a natureza ao seu redor e dela retira uma miríade de conhecimentos com os quais diz ser capaz de prever se será um bom ano de chuva ou não. A crônica de Eurico Boaventura foi republicada por sua filha, Maria Eugenia Boaventura, no livro que organiza crônicas e poemas do autor, *A paisagem urbana e o homem* (2006). A partir desse contato com a crônica podemos ter uma noção do material de que dispunha Olney para iniciar seu filme, assim como notar as modificações feitas pelo cineasta em sua obra.

No presente capítulo, faremos o percurso de apresentar a crônica de Eurico e realizar uma breve interpretação de sua perspectiva sobre os conhecimentos do povo do campo. Junto a esta interpretação, imaginaremos o que significa o enigmático título escolhido pelo cronista para abordar um conjunto de conhecimentos partilhados oralmente pelos povos de uma longa faixa de terra do Brasil. Mesmo título que é mantido por Olney em seu curta com a adição do subtítulo seguido por dois pontos, *Sinais de chuva*. Feita a interpretação da crônica de Eurico, faremos uma investigação da abordagem de Olney da crônica, como ele apresenta estes conhecimentos do povo sertanejo e suas escolhas narrativas. Por fim, realizaremos uma interpretação de ordem filosófica, de onde parte o título de nosso ensaio: nestes dois trabalhos, na crônica e no filme, encontramos uma maneira do sertanejo de conceber o universo numa cosmologia interligada. Faremos, portanto, um inquérito epistemológico desse desejo e a interferência desta inquietação sobre um povo, usualmente tomado por ignorante, num cineasta proveniente deste corpo populacional que nutria gostos pelas ciências, como suas aproximações com a ficção científica podem servir de prova.

1

A crônica de Eurico Boaventura

A palavra-chave do título para iniciar a interpretação é “Almajesto”. O obscuro nome escolhido por Eurico Boaventura é referência a um antigo tratado de astronomia escrito por Ptolomeu. O livro em questão adota o modelo geocêntrico para o sistema solar. O nome do livro provém de uma corruptela do árabe que significa “máxima”. No contexto da crônica do autor feirense, podemos observar como “Almajesto” se transforma num relato escrito de conhecimentos passados oralmente ao longo das gerações de sertanejos. Adota, assim, um título de texto já abandonado pela ciência, desacreditado pelas concepções revolucionárias da astronomia Copernicana, para demonstrar um conhecimento de ordem pseudo-científica desenvolvido por pessoas de baixa escolaridade. De fato, a baixa escolaridade das pessoas que desenvolvem estas ideias não deixa de ser comentada por Eurico Boaventura sob o termo pejorativo de “tabaréu”.

No título da crônica, “Sob” aparece como a preposição que indica submissão aos “ditames”, que por sua vez são as regras passadas e aprendidas pelo povo do campo sertanejo sobre o funcionamento da natureza. Aprende-se e conhece-se que assim o mundo natural funciona e nada do que se possa fazer pode mudar isso. Trata-se de um mandamento, de um dito de algo que vai além da capacidade humana. Ao que vem em seguida “Rude”, que possui

duas possibilidades de interpretação igualmente válidas: primeiro, a rudimentar criação de um almagesto, isto é, de um tratado cosmológico passado pela oralidade e criado pelo indutivismo da observação e posterior criação de uma teoria a seu respeito; segundo, a rudeza de que estuda este tratado, esta natureza de tão difícil lida, num cenário agreste de poucas chuvas e poucos recursos para sobreviver – esta segunda interpretação ajuda a pintar um cenário do que é a paisagem sertaneja investigada pelo tratado cosmológico.

Tratamos por cosmológico ao invés de astronômico porque nem a crônica nem o filme tratam da observação de estrelas, ainda que o filme guarde seus momentos de observação da Lua e do Sol. Cosmológico nos parece um termo muito mais adequado à proposta de observação do microfenômeno em correlação com um macrofenômeno, como notaremos mais adiante.

O que cabe, por ora, é notarmos como a inexorabilidade dos mandamentos deste rudimentar tratado cosmológico faz parte da tradição sertaneja e como Eurico desenvolve sua crônica apontando para o caráter de emulação das experiências do povo sertanejo com aquelas desenvolvidas pelos acadêmicos e estudiosos.

A crônica é narrada pelo próprio Eurico falando de um de seus momentos de retorno à casa de fazenda, onde sentado no avarandado escuta um homem do campo, trabalhador do lugar, lhe confidenciar sua previsão de chuva. O “amigo da roça”, como chama o autor, lhe “afiançava dogmaticamente” que o ano será bom, fecundo (BOAVENTURA, 2006, p. 203). O uso do termo “dogmaticamente” condiz com o gênero de tratado científico dado pelo título da crônica. Trata-se de um conhecimento dogmático, baseado num conhecimento certo e não questionável, não diferente dos dogmas estabelecidos à altura das filosofias ptolomaicas feitas em dogma pela autoridade da Igreja. Mas o “amigo da roça” somente chegou a esta conclusão dogmática passando por “provas e observações”, assim levando o conhecimento do dogma ao encontro do mundo e chegando ao resultado que estes dogmas refletem. Logo, promovendo uma inversão *a posteriori* de indutivismo para deducionismo – dotado de um conhecimento que lhe foi passado de antemão, o sertanejo busca a prova por meio de observações.

Eurico aponta que o homem do campo conhece algo que o sábio sujeito estudado da cidade desconhece. Quem vive na roça desenvolve a capacidade de ler “a linguagem dos Ares, a expressão da paisagem”. O ritmo da roça é distinto do ritmo da cidade, permitindo ao seu habitante as paradas para contemplação, assim sabendo observar as pequenas mudanças no que se desenrola em sua realidade idílica. Esta paisagem não é apenas visual, como abarca os demais sentidos, sendo dado ao morador do campo a capacidade de interpretar a linguagem dos ares, como chama Eurico, mesmo pelo olfato. Assim, o cronista utiliza o termo pejorativo de tabaréu

para demonstrar uma capacidade intelectual que ele possui e que foi perdida pelo habitante da cidade – ou pelo homem dividido entre a cidade e o campo, mas que recebeu o conhecimento formal do primeiro, como é o caso do próprio narrador. O conhecimento do “tabaréu” vem de outra ordem, não é o conhecimento formal das academias e das ciências, é um conhecimento de necessidade de sobrevivência em seu próprio ambiente. Se lhe falta o conhecimento de ler as letras numa página de livros, ou se as lê com dificuldades, por outro lado, possui surpreendente destreza “ante a escrita que aprendeu a ler no ar” (BOAVENTURA, 2006, p. 203). Estes bons auspícios apontam para que haverá um bom inverno, de fartas chuvas e boas colheitas. Curiosamente, Eurico encerra este parágrafo de abertura escrevendo “para nós tabaréus”, se colocando como um destes hábeis leitores dos ares, mas enquanto delimita o conhecimento dogmático do tratado oral de cosmologia do sertão, aponta os relatos a terceiros.

A crônica prossegue em seu ritmo de narrativa ao mostrar que aquilo que dizia o amigo no varandado se tornara um fato. Suas previsões estavam corretas quando, dois meses depois, as trovoadas irromperam e a chuva caiu. Os tanques se encheram, os riachos subiram, a grama ficou verde. Mas quais são estes fenômenos que podem ser lidos nos ares prevendo chuvas em meses vindouros, ou servindo de bom agouro para um ano de fartura?

O primeiro dos prognósticos descritos por Eurico diz respeito ao começo do ano. Caso chova nos primeiros seis dias do ano, é um bom sinal de ano de chuvas, “evidentíssimo presságio de que o ano havia de ser fértil” (BOAVENTURA, 2006, p. 203). Deste exemplo, sem maiores explicações, apenas “afiançando dogmaticamente”, o cronista nos afirma um segundo sinal de chuvas: quando o enxu-caboclo voa para dentro de casa, onde fará sua morada, é também bom sinal. Estes fenômenos, no entanto, não vêm separados um do outro, a melhor observação é aquela que nota mais de um destes fatos acontecendo na paisagem.

“Traz o tabaréu a vida nos sentidos” (BOAVENTURA, 2006, p. 204), escreve Eurico, demonstrando uma diferente forma de episteme, não aquela vinculada à criação conceitual das investigações filosóficas, mas aquela vinculada ao sensorio. Como escreve Arthur Danto no ensaio *O descredenciamento filosófico da arte* (2014), a história da filosofia para com a arte foi um reiterado exercício de reafirmação da superioridade da razão para encontrar a verdade em detrimento do sentimento e da sensação. Constitui, portanto, um eco da teoria platônica de descrédito da arte como uma criadora de ilusão da ilusão, ou cópia da cópia. Como Danto é sagaz em pontuar, esta diminuição do papel estético foi refletido também no papel da mulher, legado a ser o “belo sexo”. O tabaréu que descreve Eurico é também esta figura posta à marginalidade da contribuição racional, tal como a filosofia compreende que seja a arte, e tal

como a sociedade como um todo compreende que seja a mulher. Isto porque o tabaréu é visto como uma personagem rude, desprovida do saber racional formal, de onde surge o adjetivo a que o cronista escolhe para nomeá-lo. Contudo, a subversão realizada por Eurico se dá em demonstrar que pelos sentidos se alcança conhecimentos dogmáticos, tais quais são estes passados de geração em geração pelos povos do sertão.

“A paisagem toda é um *In-folio* com ríspido abecedário” (BOAVENTURA, 2006, p. 203), numa nova referência ao termo que figura no título da crônica: a rispidez é o rudimentar, o tabaréu amplia a capacidade de seus sentidos ao viver imerso na paisagem, fazendo-se parte dela. É notável como a tradição ocidental tratou de distanciar o ser humano e a consciência do dado natural, refletindo como as criações humanas fossem artificiais ao invés de construções de um ser natural que evoluiu para ser capaz de construir tais artificios. Nesse sentido, o tabaréu é esta personagem que reconhece sua naturalidade, abrangendo o movimento da paisagem como extensão de seu próprio corpo, reconhecendo com seus sentidos as sutis transformações da natureza que reconhece ser parte. Distingue-se do individualismo burguês do homem citadino que reflete apenas o seu próprio ser e encontra-se impossibilitado de estar em comunhão com seu espaço hostil de individuação que é a cidade moderna. O tabaréu pode ler a paisagem como se fosse um “*In-folio*”, isto é, um panfleto ou um livro, é uma metáfora para o leitor que apenas reconhece conhecimento como provindo de uma constelação de letras num papel. Mais que isso, Eurico demonstra a amplificação da ideia de linguagem ao mostrar como certas presenças possuem significado objetivo ao tabaréu.

O que chamamos de presença são os seres de vida própria que se espalham pela paisagem vivida pelo tabaréu. A exemplo disso, Eurico cita o mandacaru, cuja floração é vista pelo morador do campo como um sinal de chuva. Esta presença é transformada num sentido, na própria conotação do termo, porque não é rendida numa fórmula lógica, mas antes numa sensação. Conhece por intuição porque é assim que embrenha na natureza, dela reconhecendo ser uma parte e não dela uma criatura em separado, como um apêndice, tal como por vezes parece crer o citadino.

“Traz o matuto, mesmo bronco, na cabeça experimentada, infalível almajesto, guiando-se por ele, no tempo para a sua vida agrícola, sobretudo” (BOAVENTURA, 2006, p. 204), este dogma que lhe faz reconhecer as estrelas, num conhecimento passado de geração a geração, sabendo as constelações que na cidade não podem ser vistas em decorrência da iluminação pública que oculta o céu noturno. Observa as constelações, a Lua, a Estrela D’Alva, para reconhecer a aproximação das chuvas. Contudo, este conhecimento não provém unicamente da

observação dos astros, mas também do cosmos, inclusive a parte que o circunda – os mandacarus, o enxu-caboclo, a formiga com asas. Todo um conhecimento ordenado dogmaticamente porque “A preocupação maior do sertanejo é a água” (BOAVENTURA, 2006, p. 205). As experiências buscam a adição que Olney São Paulo faz ao título de seu filme: os *sinais de chuva*.

É curioso notar como uma porção das experiências descritas por Eurico têm relação com o fim de um ano ou o início do novo. Elas são realizadas tendo em vista o fim de uma nova volta da Terra em torno do Sol, buscando prever o que acontecerá durante esta nova volta. Desconfiam os experimentadores que os astros lhes sussurram confidências sobre um futuro pré-determinado pelo acontecimento anteriormente acontecido. A cara com que aparece a Lua ao princípio do ano adverte ao camponês como se dará o próximo ano. Nascer a primeira lua nova do ano em meio a nuvens é bom sinal (BOAVENTURA, 2006, p. 206). Logo, não se trata somente do que segredam os astros, mas a sua relação com os fatos testemunhados em terra, como a ocorrência das nuvens acercando certa umidade da região para que venham chuvas.

Relembra Eurico da canção que ficou famosa na voz de Luiz Gonzaga, quando o mandacaru floresce, é sinal de chuva. Já havia ele mencionado esta observação anteriormente, mas reforça agora com a menção da canção. Apesar de ser creditada por Maria Eugênia Boaventura como uma crônica, em *A paisagem urbana e o homem*, o texto figurou originalmente na seção de “Teatro, Ensaio e Pintura” da revista *Sertão*, editada por Olney São Paulo, juntamente com ensaio de Dival Pitombo sobre arte sacra contemporânea e outro de Francisco Barreto acerca do teatro na Grécia antiga, sendo portanto descrito nesta publicação como um ensaio. Utilizando este gênero, Eurico se vale de rica fonte textual para encontrar as expressões do campesino em sua busca pela proximidade das chuvas. Cita textos científicos, como os de Oswald Spengler, até poemas de Lope Vega e Rilke, demonstrando destreza em percorrer as linhas de um ensaio que lhe dá maiores liberdades de criação.

2

O filme de Olney São Paulo

O curta-metragem abre com os créditos ao som de *A triste partida*, poema de Patativa do Assaré, na voz de Luiz Gonzaga. A gravação do poema por um célebre cantor, levou o nome de seu compositor a ser reconhecido nacionalmente. O poeta verseja sobre a continuidade da seca e a espera do sertanejo pela chegada da chuva. Passam-se os meses num contínuo aguardar, observando a paisagem na esperança de ver alguma mudança que lhe indique chuva. O poema-canção é um lamento, entre os principais versos surge a voz de um coro remoendo a dor que a

natureza lhes impõe: “meu deus, meu deus”, “ai, ai, ai”. Este lamento é explicitado como sendo um “medo da peste”, exacerbado, da proximidade “da fome feroz”, quando todas as alternativas de alimento terão se acabado e não haverá mais para onde recorrer na terra maltratada pelos meses de sol inclemente.

Na terceira estrofe, Patativa do Assaré aponta para uma experiência conhecida de Eurico Boaventura e mencionada na crônica: as pedras de sal. A descrição feita pelo poeta não deixa muito espaço para compreendermos como é realizada esta experiência. Diz ele que o sertanejo fez a experiência no décimo terceiro dia do mês, mas “perdeu sua crença / nas pedras de sal”. Assim, Patativa e Eurico se aproximam ao demonstrar a comum experiência realizada em diferentes lugares do sertão utilizando as pedras de sal como recurso para observação das proximidades de época chuvosa.

Embalada pela canção, os créditos iniciais correm sobre imagens do sertão jacuipense. A primeira das imagens é um facão despedaçando uma casa de enxu-caboclo, ou maribondos. Sobre esta imagem, Regina Machado revela a divertida anedota de que quem segurava o facão era Olney, e à medida que agredia a casa de enxu-caboclo, a equipe era picada pelos bichos em defesa (JOSÉ, 1999, p. 181). Assim, surgiu a imagem de abertura que carrega o título do filme.

São imagens muito figurativas do que se imagina o sertão. Em sequência à casa de maribondos, a montagem de João Ramiro Mello nos apresenta uma casa de taipa típica do sertão nordestino. Apresenta-se, assim, a correlação entre duas vivendas, dois tipos de casas fabricadas a partir do trabalho e uma proximidade na naturalização da vida do sertanejo imiscuído em sua paisagem. Constrói-se sua morada e vida a partir da terra que lhe servirá alimento por meio do trabalho de cultivo nela.

A principal diferença entre o filme de Olney e a crônica de Eurico se dá logo que a narrativa principia. Contrariando os documentários realizados anteriormente, e mesmo posteriormente, o cineasta recusa a utilização de um narrador profissional para explicar o tema de seu filme. Ao invés disso, dá voz ao próprio sertanejo para que ele, melhor do que ninguém, explique suas próprias técnicas de lidar com a seca e de prever quando virá o período de chuvas. O filme se transforma, por meio desta escolha narrativa, um testemunho vivo da cultura sertaneja que pode ser esquecida com o estabelecimento de técnicas científicas de previsão do tempo chegando ao campo.

Ao se valer das vozes dos homens de Riachão do Jacuípe para lhe servirem de testemunhas das técnicas, o filme também se apresenta como um arquivo de suas entonações, de seu sotaque regional, tão típico do local em que se encontram. Os sotaques são variáveis às

novas influências estrangeiras recebidas pelos moradores, seja com a chegada de gente de fora na cidade, com a contínua influência das diversas mídias, abandonando certas formas de pronúncia no passado. Ao capturar o som daquelas pessoas falando, o curta-metragem de Olney São Paulo preserva mais do que a expressão do fenômeno de previsão das chuvas, mas um outro pedaço da cultura de seu ambiente natal: era assim que falavam as pessoas em Riachão do Jacuípe quando por lá Olney passou. Mesmo que as diferenças não sejam notadas de imediato pelos moradores locais, elas serão notadas dentro de algumas décadas. Para quem vive fora deste ambiente, serve como um registro fonoaudiológico de como a língua portuguesa é tratada neste quinhão de Brasil. Como assinala o professor Miguel Almir Araújo a este respeito, a tradição não se encontra estacionada, mas em trânsito (2013, p.108). Por mais que a forma de falar seja tipicamente daquele local, ela encontra diferentes variações com o passar dos anos.

Claudio Novaes escreve que “no filme de Olney, os entrevistados são intérpretes da realidade e encenam traços das memórias de pertencimento ao lugar-sertão” (NOVAES, 2011, p. 86). Portanto, esta distinção que apontamos haver entre a crônica de Eurico e o filme de Olney surge nesta escolha de quem deve se posicionar perante sua própria vivência. Eurico ora se apresenta como observador e ora como personagem sertanejo tabaréu que partilha destes conhecimentos, em seu típico conflito de homem dividido em sua vivência partida entre campo e cidade. Ao contrário, Olney, mesmo tendo aquele ambiente como origem, põe os dois pés atrás da câmera e permite ao sertanejo que se posicione à frente, que possua a fala sem o intermédio de uma voz que fale por si. Os entrevistados relembram sua própria história e pintam o filme de acordo com suas lembranças criadoras de um mundo vivo em ativa composição.

“Aqui nesse sertão, quem não viu a seca de trinta e dois aqui, esses meninos aí não sabe de nada”, começa um dos sertanejos garantindo sua autoridade por meio da memória de um fato acontecido e testemunhado por ele, abrindo a narração do filme. A personagem não identificada fala sobre um fato acontecido há muito e sua experiência tida com uma seca de verdade, tal qual a versada por Patativa do Assaré na canção que abre o filme. “Esses meninos que não sabem de nada” nasceram posteriormente a 1932, ano em que ocorreu a última grande seca na região em que o filme é gravado. Depois disso, passaram a conhecer os períodos de fartura e chuva. Enquanto escutamos o relato do sertanejo, as imagens nos apresentam o cenário em que ele vive: a mata típica fechada, o mandacaru, as formigas ao redor do formigueiro, as moscas numa flor de mandacaru já passado seu ápice.

Uma voz mais jovem segue à primeira, lembrando outro período de seca, desta vez compreendendo alguns meses dentro do ano de 1961. Esta voz pertence a Valdener, irmão de

Olney, sendo responsável por dar início à trama dos sinais observados pelo sertanejo de que a chuva está avizinando. Uma das adições feitas por Olney à crônica de Eurico se encontra no subtítulo dado ao filme: “sinais de chuva”. O camponês do sertão observa a paisagem em tempos de seca procurando por sinais de que a chuva se aproxime. Então, ilustrando a fala do irmão, Olney filma Valdener de chapéu olhando para cima, para o céu, em sua observação celeste diurna, buscando sinal de uma chuva que esteja se aproximando. A observação da macambira e do mandacaru surgem para este personagem narrador como evidências de uma chuva que se aproxima, mesmo que seja chuva fina de começo de manhã. As plantas típicas deste ambiente dão um primeiro apontamento, somente realizam certas movimentações quando o tempo começa a dar sinais de transformação. Há, portanto, uma simbiose entre o meio e o que o constitui. Com sinais de umidade no tempo, as plantas se abrem para receber a chuva. Não possuindo mecanismo interno para medir a umidade do tempo, o camponês observa as plantas em seu desabrochar que não ocorre em períodos de seca, mas somente em antecedência imediata à queda de chuva.

A formiga e o cupim são insetos que não possuem asas, mas quando vem época de chuva elas criam asas buscando refúgio. Das observações dos camponeses do sertão, dedicar algum tempo de observação às formigas e cupins com asas é sinal de que a chuva não tardará a cair, permanecendo com asas durante o período de chuvas. Nas casas e ruas da região é possível encontrar formigas com asas com predominância, evitando o chão molhado que serve de armadilha em sua tarefa de buscar mantimentos para a comunidade.

A experiência da pedra de sal é recorrente nos relatos dos sertanejos, ainda que sejam guardadas diferenças capitais nas formas como ela é ministrada. Como já escrito acima, no poema de Patativa do Assaré esta experiência é descrita como sendo conduzida ao décimo terceiro dia do mês, mas em se tratando de poema não há uma explicação sobre a motivação de ser justo neste dia e se pode ser realizado em qualquer décimo terceiro dia de qualquer mês. Já Eurico descreve esta experiência como sendo feita com três grãos de sal postos ao sereno na noite de doze de dezembro. Segundo ele, faz-se em dezembro para que possa ter noção de como será o inverno do ano vindouro (BOAVENTURA, 2006, p. 205). Apenas descrevendo como é feita a experiência, Eurico não fornece uma explicação causal sobre seu desenvolvimento. Postas ao sereno, as pedras de sal tendem a derreter com a incidência da umidade noturna. Num ambiente em que a seca predomina, a baixa umidade resistiria em derreter esses grãos de sal.

No filme de Olney, a experiência é encenada por Valdener de modo diferente e um tanto fantasioso. A cena é lembrada por Regina Machado como sendo iluminada pelos faróis de um

automóvel Brasília. Primeiro, é mostrado Valdener dentro de casa com uma lanterna a óleo sobre a mesa, uma fonte de luz diegética. Sobre a mesa, ele escreve numa folha de papel os meses do ano dispostos em quadrados alinhados ao longo da folha (JOSÉ, 1999, p.181). Diz ele que a experiência é feita pelas pessoas daquela região no primeiro dia do ano, dispondo os doze meses do ano numa folha e colocando uma pedra de sal em cada um deles. Sobre esta folha com as pedras, põem-se uma cuia que cubra o papel impedindo o vento de entrar. Nos meses em que a pedra de sal derreter, serão meses de chuva. Esta experiência possui algo do ar exotérico que carrega o sertanejo em suas observações, a tentativa de realizar não uma provisão, mas uma previsão do futuro. A cena é um exemplo do que Claudio Novaes escreveu sobre colocar o personagem para encenar sua própria realidade.

As influências do cinema de Olney São Paulo podem ser notadas nos nomes escolhidos para seus filhos. O ator Ilya São Paulo, um dos quatro filhos do realizador, foi batizado Ilya Flaherty em homenagem ao realizador estadunidense Robert Flaherty. Um dos mais exitosos documentaristas das décadas de 1920 e 1930, Flaherty utilizava o gênero documentário para acompanhar as vidas de personagens distantes do cenário urbano. Assim, filmou a vida de esquimós e de pescadores de ilhas de difícil acesso, ou mesmo de nativos das ilhas da Oceania. Sua característica era deixar estas personagens reais encenar a própria vida, seus próprios costumes e cotidiano. Apesar de haver críticas ao cinema de Flaherty quanto à sua interferência, seu objetivo foi captado pelo sertanejo Olney São Paulo como notando que há maior proximidade entre o documentário e a ficção do que está disposta a admitir a crítica. Como diria um velho truísmo, há algo de falso em todo documentário e algo de verdadeiro em toda ficção.

A presença de uma câmera de filmar dificilmente naturaliza os gestos de pessoas comuns, sendo que elas se encontram cientes da presença da máquina observando cada um de seus passos. O trabalho ético realizado pelo diretor é transformar suas personagens em membros ativos da construção cênica da obra. Quem desempenhará o principal papel de atuar sua vida de observador da paisagem sertaneja será Valdener, saindo de casa à noite após ter colocado os grãos de sal debaixo de uma cuia para observar a Lua, em outro momento, sairá pela caatinga observando os beija-flores e pássaros voando. Ele surgirá neste filme como a principal imagem do sertanejo cosmólogo, observador dos astros e dos movimentos da vida ao seu redor.

A cosmologia aqui é composta no movimento dos astros e das pequenas coisas. Para o sertanejo de Eurico e de Olney, o universo se encontra interligado em suas mais ínfimas proporções, sendo que cada um dos movimentos grandes pode ser notado em antecipações de pequena proporção nas plantas e nos insetos. A natureza interligada levou animais e plantas a

evoluírem de tal modo que sua adaptação ao meio leva a compreender de modo mais profundo as transformações sutis que nele ocorrem e que para a inteligência humana ainda dependem de observações mais cautelosas. Animais e plantas que melhor sobrevivem neste meio, reconhecendo de antemão as mudanças ocorridas e a dificuldade de ambientação, lograram sucesso em sua sanha de sobrevivência, enquanto outros que falharam nesta capacidade de adaptação, pereceram. Para manter-se no sertão, é preciso do sertanejo a competência de adaptação, mas uma vez que é uma criatura inteligente, provida das faculdades intelectivas do ser humano, seu caráter de adaptação é observar o meio e dele tentar traçar parâmetros acerca do que acontece. É o que os estudiosos das ciências chamam de método indutivo, quando a observação leva à criação de teorias. A indução é o que o senso comum acredita por ser a ciência, porque por muitos séculos a própria ciência e filosofia acreditou assim operar.

Na criação do sertanejo, há a necessidade acima de qualquer outra coisa. Sua observação do movimento sutil do desabrochar de flores ou nascer de asas de insetos não é feita com o intuito de criar conhecimento, mas de traçar sua possibilidade de sobrevivência naquele espaço. Demonstra, assim, uma grande característica do ser humano: sua inteligência se desenvolve para superar as adversidades que lhes são impostas pelo meio.

3

A epistemologia do sertão

A concepção cartesiana do método científico descreve a quebra do objeto de estudo em suas menores partes para que se estude primeiro a especificidade destas partes, em seguida reconstruindo o todo. De certa maneira, esta é a descrição mais precisa que temos dos métodos de todos os estudos que são realizados, seja nas ciências da natureza, seja nas ciências humanas. Foi, por exemplo, o percurso realizado neste mesmo capítulo, ao quebrarmos nosso estudo do texto original para em seguida estudarmos a adaptação realizada por Olney São Paulo. Contudo, este exercício tem o perigo de fazer o pesquisador se perder no meio do caminho e não mais ser capaz de reconstituir o todo, permanecendo na especificidade das partes. De fato, este é o diagnóstico das ciências na contemporaneidade.

A tendência separatista do espírito humano leva à criação de dualidades naturais: sujeito/objeto, corpo/espírito, natural/artificial, racional/irracional. No pensamento ocidental, esta tendência é ainda mais acentuada quando notamos que se encontra na base destas filosofias o exercício de criar categorias de distinção das coisas, buscando algo de ulterior do que as compõe. Pode ser retraçado aos pré-socráticos da escola de Eleia e seu exercício de buscar algo que não se encontra nas aparências, mas no seio daquilo que se percebe. O pensamento de

Parmênides, duvidando do que está dado e buscando a essência das coisas, influenciará a filosofia socrático-platônica que serve de base para a inteligência do ocidente. Este pensamento compreende em pôr-se um passo atrás do que se me apresenta na realidade e buscar contemplar qual a verdade que se esconde em tudo isso.

Apesar de o título dado por Eurico à sua crônica fazer referência ao pensamento antigo, podemos notar uma clara dissociação entre o exercício sertanejo de observação da paisagem daquele que constitui o seio da filosofia ocidental deste período. Sua observação dos astros e das mudanças da paisagem não o põe perante estas presenças com a atitude de desconfiança, mas sim com o posicionamento de unificação. Explico: o camponês tende a imergir em suas observações e aos corpos que constituem a paisagem por ele observada, assim quebrando a ideia de uma dualidade sujeito/objeto. A dificuldade descrita por Eurico dos homens da cidade de conseguir ler a língua dos ares se dá especialmente por sua educação que tende a criar dualidades metodológicas que os separam e distanciam daquilo que querem estudar, sempre tratando o outro por objeto.

Em seu relato com trabalhadores camponeses que buscaram ser alfabetizados, Paulo Freire escreve que alguns deles quebram a insistência do debate com o professor lembrando sua situação de menos escolarizados, pondo-se numa posição de desvantagem (FREIRE, 1975, p. 54). Neste momento, o escritor aponta que a tendência destas pessoas é de insistir que não há diferença entre eles e os animais, e se alguma há, é que os animais são mais livres. Não discordamos da interpretação de Freire quanto à desvalia do camponês ao iniciar o processo de aprendizado. Contudo, o contato com o pensamento do almajesto sertanejo nos leva a compreender um outro posicionamento quanto a esta comparação com o animal. Não se trata necessariamente de um lugar de desvalorização, mas de não criação de barreira de superioridade entre o ser racional humano e os animais. Em suas observações cotidianas, o camponês nota que aprende com os comportamentos dos animais, concluindo que eles sabem de antemão algo que lhes passa despercebido. O conhecimento, portanto, não pertence exclusivamente à competência linguística humana de descrever e destrinchar conceitos, mas também à intuição e instinto animal.

Este é um outro ponto que o almajesto sertanejo se diferencia do pensamento ocidental, sua capitulação de conhecimento por meio de fontes não verbais. Claro, pela oralidade é que este conhecimento será passado de uma geração a outra, de uma localidade a outra, como deixamos claro em momentos anteriores. Mas o conhecimento referido por este almajesto amplia a concepção de onde se retirar este conhecimento, quebrando a dualidade sujeito/objeto

para demonstrar a pertinência da intuição criadora. O animal que sente em seu corpo as transformações da paisagem e o avizinhamo da temporada de chuvas possui internamente as ferramentas adequadas para tal reconhecimento. Ao camponês é necessário o desarme de suas tendências separatistas para que adentre na paisagem e com os animais e plantas ele se torne um, isto é, seja parte desta paisagem. Não mais sendo puro observador, mas reconhecendo-se como parte da paisagem.

Esta mesma cultura ocidental legou a oralidade a um segundo patamar dentro de sua escala de superioridade. A cultura oral seria “primitiva” e “selvagem”. Assim, ao delimitar o fim da pré-história, utiliza-se como demarcação a criação de uma lei escrita. Contudo, mesmo depois deste feito, múltiplas culturas ao redor do mundo permaneceram utilizando a oralidade como fonte de passagem de conhecimento. Os principais marcos estabelecidos pelo ocidente na História não são refletidos em toda parte do mundo, mesmo onde eles possuem ação. É o caso do sertão: a colonização dos espaços do sertão é fruto da colonização portuguesa que dizimou indígenas habitantes de muitos destes espaços para dar lugar, ao longo dos séculos, a uma população mestiça tal qual a sertaneja. Desta mestiçagem, saíram misturas de conhecimentos vindos dos negros escravizados da África e dos indígenas já aqui vivendo com a cultura do colonizador. Todas estas culturas – europeia, africana, ameríndia – tinham como característica a observação dos astros. De sua mestiçagem nasce este curioso conhecimento sertanejo de interpretar os sinais de chuva.

Neste cenário de revisão epistemológica entra o filme de Olney São Paulo. Para desenvolver uma estética descolonial, ela virá acompanhada de uma concepção descolonizada do pensamento, o que envolve também não partilhar de pronto das mesmas referências que a tradição ocidental. Isto não significa, contudo, uma recusa da cultura ocidental como um todo, mas um posicionamento crítico de sua influência continuada e adoção do que realmente for mais caro a quem se propõe ser culturalmente independente.

Em relato a Ângela José, Nelson Pereira dos Santos contesta a interpretação mais comum feita de que o cinema novo, por ele iniciado, seria uma influência direta do neorrealismo italiano. Pelo contrário, ele é filho da cultura brasileira como um todo, de Jorge Amado e Graciliano Ramos, da literatura nordestina dos anos 1930 que tematizaram o Brasil sem os maneirismos dos modernistas paulistas, criando uma renovação estética (JOSÉ, 1999, 51-52). Fazer um filme sobre o Brasil àquela altura dos anos 1950 passaria pelo contato com obras de quem já havia escrito sobre o país até então, sendo que esta renovação promovida pelo Cinema

Novo era, de alguma maneira, inevitável. Sendo também inevitável as respostas a ele promovidas logo em seguida pelos cinemas marginais nascidos ao final da década de 1960.

Neste ambiente de provocação e busca pela renovação da estética cinematográfica que melhor apresenta o que é o Brasil que encontramos a figura de Olney São Paulo. Ao adotar a crônica de Eurico como tema de seu filme, a opção de fazer um documentário simples não parece a mais correta, até porque o texto de Eurico foge à forma de um artigo tradicional de quem está informando a respeito de algo. Fugindo à sua própria norma de criação de um documentário narrado em terceira pessoa, Olney realiza um misto de documentário e ficção em que as personagens são chamadas a narrar e a comentar. Portanto, o roteiro do filme pode ser controlado pelo diretor na edição final, mas a composição de seu conteúdo é realizada em cooperação com as personagens postas em roda e conversando sobre os signos por eles desvendados na paisagem para reconhecer quando virá um bom período de chuvas.

Na oralidade, o conhecimento é feito de modo partilhado. Quem fala é quem conhece, quem lembra partilha daquilo que conhece, sendo responsável por passar adiante. Mas ao passar adiante, adiciona mais um grão de seu próprio saber, de sua própria experiência ao ser o novo detentor deste conhecimento. Como já escreveu Miguel Almir, tradição não é algo estático. Um filme baseado numa cultura de ordem oral, em que seu autor faz a opção de contar sua história através da oralidade, faz também a opção de ser uma construção coletiva de contação. De fato, Olney dirige os movimentos de seu irmão Valdener por meio da paisagem, o que ele deve fazer em casa para que apareça na imagem, mas estes são conhecimentos por ele adquiridos através da roda de conversa que ele mesmo filma dos moradores de Riachão do Jacuípe.

É a passagem oral de conhecimento intervindo na forma como se constrói o filme: Olney conhece a leitura dos sinais de chuva por meio da crônica de Eurico publicada em 1961, chega em Riachão com o intuito de fazer um filme inspirado na crônica, senta com jacuipenses de diferentes idades para que eles falem sobre seus saberes – o que, eventualmente, extrapola os sinais descritos por Eurico – e a partir deste material colhido é que ele poderá criar uma encenação do sertanejo sobre o seu próprio cotidiano. Sendo o sertanejo ator um dos irmãos mais novos do cineasta, podemos até mesmo dizer que há uma mudança no próprio seio do realizador em seu recebimento deste conhecimento: o cineasta sertanejo saído de Riachão realiza um filme seguindo os dogmas de seu povo originário agora gestados por ele. Novamente, é um ciclo de recebimento e passagem de conhecimento que não permite ao saber a posição de manter-se estático.

Abrir o filme ouvindo o mais velho é um sinal de reverência típico de culturas que constituem a mestiçagem do sertão, em especial as culturas indígenas e africanas. No candomblé e na umbanda, tal como nas mais diversas nações indígenas brasileiras, o ancião possui o lugar do conhecedor. É esta posição de quem primeiro conhece, quem traz a experiência de ter vivido momentos mais críticos da história daquele lugar, que Olney coloca em seu filme ao abrir com a fala do mais velho que assim se apresenta. Esta abertura da narrativa é também o pontapé para demonstrar o caráter da oralidade de seu filme: abre-se com aquele que se apresenta como recolhendo maior material memorial das sagas de seca e fartura. Neste lugar não há documentos concretos para pesquisar, eles são estas personagens que ora se apresentam destrinchando a biografia de suas vidas.

Notamos, assim, como numa cultura oral há a dificuldade de se compreender a distinção epistêmica entre sujeito e objeto – o que talvez, em seu grau mais grave, seja um dos motivos que demonstrem a facilitação de predadores capitalistas/feudalistas que se apropriam destas pessoas de modo a objetificá-las, como Freire demonstra tão bem em seu ensaio. Quem recebe a mensagem é ao mesmo tempo receptáculo e conhecedor, museu e artista. Realizar um filme descolonizado sobre esta cultura requer a entrada em seu mais natural estado, aceitando o caráter de criação das personagens e dando-lhes espaço para performar.

Como Arthur Danto demonstra em *O descredenciamento filosófico da arte* (2014), a história da filosofia é um exercício de descrédito da arte em favor do próprio exercício de filosofar como lugar de encontro da verdade. O próprio conceito de representação cunhado no seio da filosofia para descrever o produto construído pelo artista é uma mostra disso: o artista não é um criador, mas alguém que busca re-colocar algo no mundo. Contra o conceito de representação encontramos alguns notáveis pensadores da contemporaneidade (como o notório exemplo de Heidegger) partindo em defesa da arte e delimitando um novo horizonte: as artes não representam, elas apresentam. Portanto, elas realizam um ato de criação que dá acesso a uma forma de conhecer o mundo partindo de um outro arsenal consciente, distinto do qual se vale a filosofia.

Quando Olney traz as suas personagens para a frente da câmera e as coloca encenando seus próprios conhecimentos, demonstrando as técnicas de interpretação dos sinais de chuva, não é uma representação que ele pede para que estes homens realizem, mas uma criação de sua passagem de conhecimento adiante. Novamente, encontramos-nos num outro arcabouço cultural, baseado na transmissão oral do conhecimento, em que a passagem não é uma simples reprodução, mas um ato criador por excelência. Com a personagem encenando sua realidade,

Olney realiza uma quebra na noção do “representar” para demonstrar a criação de passagem de conhecimento enquanto ela ocorre. Por sinal, é difícil imaginar que a passagem de conhecimento num cenário rural se dê tal qual acontece num âmbito acadêmico, priorizando a via verbal. A passagem do conhecimento de interpretação dos sinais de chuva, provavelmente, envolve a mostração destes mesmos sinais, levando o aprendiz ao meio da caatinga e mostrando o mandacaru em flor e apontando para as constelações aparecidas ao cair da noite.

Logo, a encenação do sertanejo observando os sinais de chuva, fazendo sua experiência com os grãos de sal, faz parte de um todo da cultura oral de criação enquanto passagem. O filme surge como arquivo de um encontro no tempo em que estas personagens passaram seus saberes adiante. Contudo, o próprio filme, em seu conteúdo, é a mostração de um conhecimento em vias de se construir, nunca estático e nunca delimitado. Apesar de dogmático, como aponta Eurico, ele o é pela certeza do transmissor nas causas e efeitos por ele apontadas. Não se trata de um dogma que não possa ser modificado ou que não esteja sujeito a mudanças, como foram os dogmas do medievo.

Na cosmologia do sertanejo, todas as coisas se encontram interligadas, desde as mais minúsculas das criaturas até os mais amplos dos movimentos celestes. Esta interligação é mutável, requerendo uma longa gama de observações de sinais para chegar a um diagnóstico preciso sobre a temporada de chuvas. Estes conhecimentos são observados e reunidos num todo de conhecimento guardado em lembranças que são compartilhadas e reunidas com lembranças de outras pessoas. A cada nova transmissão do conhecimento, temos um ato de criação deste conhecimento, ao qual será adicionado uma nova característica ao saber coletivo. O grande mérito do filme de Olney, mais do que da crônica de Eurico, é dar ao transmissor o espaço para que ele crie o seu conhecimento. Sendo arte do movimento, esta transmissão não se mostra apenas através da fala, mas também da mostração do ato de observar e apontar os sinais. Neste todo único que é o filme de Olney, encontramos o retrato de um outro regime filosófico, criado coletivamente a partir de uma mestiçagem cultural de diversas origens. Esta mestiçagem cultural fica melhor exemplificada na interpretação mais ampla da obra de Olney, mas este exercício ficará para outra oportunidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Miguel Almir Lima de. *Sertania: sabaças de uma saga agridoce*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2013.

BOAVENTURA, Eurico Alves. *A paisagem urbana e o homem: memórias de Feira de Santana*. Introdução, pesquisa, organização e notas: Maria Eugenia Boaventura. Feira de Santana: UEFS Editora, 2006.

DANTO, Arthur. *O descredenciamento filosófico da arte*. Tradução: Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1975.

JOSÉ, Angela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. Rio de Janeiro: Quartet, 1999.

NOVAES, Claudio Cledson. *Aspectos críticos da literatura e do cinema na obra de Olney São Paulo*. Salvador: Quarteto, 2011.