



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
MESTRADO EM CULTURA E MEMÓRIA**

AUGUSTO CÉSAR GOMES DE LIRA

DA FOME À ESTÉTICA: ITINERÁRIO CINEMATOGRAFICO DA  
ASCOFAM E O NORDESTE DO BRASIL.

RECIFE  
2016.

AUGUSTO CÉSAR GOMES DE LIRA

DA FOME À ESTÉTICA: ITINERÁRIO CINEMATOGRAFICO DA  
ASCOFAM E O NORDESTE DO BRASIL.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, na linha Cultura e Memória da Universidade Federal de Pernambuco para obtenção do título de mestre em História.

Orientador: **Prof. Dr. Flávio Weinstein  
Teixeira.**

RECIFE  
2016.

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Maria Janeide Pereira da Silva, CRB4-1262

L768d Lira, Augusto César Gomes de.  
Da fome à estética : itinerário cinematográfico da ASCOFAM e o  
nordeste do Brasil / Augusto César Gomes de Lira. – 2016.  
152 f. : il. ; 30 cm.

Orientador : Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.  
Programa de Pós-graduação em História, 2016.  
Inclui Referências e anexos.

1. História. 2. Secas – Nordeste. 3. Cinema – História. 4. Neo-realismo.  
5. Brasil – Nordeste. I. Teixeira, Flávio Weinstein (Orientador). II. Título.

981 CDD (22. ed.) UFPE (BCFCH2017-009)

**Augusto César Gomes de Lira**

**“DA FOME À ESTÉTICA:  
ITINERÁRIO CINEMATOGRAFICO DA ASCOFAM E O NORDESTE DO BRASIL”**

Dissertação apresentada ao **Programa de Pós-Graduação em História** da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em História**.

Aprovada em: **31/08/2016**

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira  
**Orientador (Departamento de História/UFPE)**

Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende  
**Membro Titular Interno (Departamento de História/UFPE)**

Prof. Dr. Paulo Raphael Pires Feldhues  
**Membro Titular Externo (Faculdade Santa Helena)**

ESTE DOCUMENTO NÃO SUBSTITUI A ATA DE DEFESA, NÃO TENDO VALIDADE PARA FINS DE COMPROVAÇÃO DE TITULAÇÃO.

Aos meus queridos pais, Jessé e Cleide.  
À Lila, minha companheira e amiga.

## AGRADECIMENTOS

Durante o processo de escrita desta dissertação contei com o auxílio intelectual e afetivo de algumas pessoas sem as quais, o caminho aqui percorrido teria sido bastante solitário. Cumpro então, no espaço desta página, dedicar meus sinceros agradecimentos.

Agradeço primeiramente ao professor Flávio Weinstein Teixeira, pela confiança depositada em aceitar orientar-me neste trabalho. Como orientador, a precisão e regularidade de suas observações contribuíram para que esta dissertação fosse apresentada dentro do prazo estabelecido. Devo também, salientar a valorosa contribuição recebida durante o Exame de Qualificação, que a partir de sugestões bibliográficas, reflexões e questionamentos levantados, permitiu-me avançar com maior objetividade nesta parte final do curso. Agradeço, portanto, aos professores Antonio Paulo de Moraes Rezende e Paulo Raphael Pires Feldhues, que me concederam também o privilégio de tê-los mais uma vez na composição da banca de defesa.

Agradeço ainda a minha companheira Marília Meireles (a Lila) pelo cuidado, apoio, e principalmente, pela custosa paciência que precisou desenvolver para comigo durante estes dois anos de pesquisa. Ao amigo Dirceu Marroquim, não apenas por sua contribuição intelectual, lendo os textos, sugerindo caminhos, mas por não me deixar desanimar quando eventuais circunstâncias alteravam o ritmo dos trabalhos.

Agradeço ao Wagner por ser sempre solícito nas horas que mais precisamos. A tradução de parte deste trabalho para o inglês tem um pouco de sua amizade e dedicação.

Gostaria de agradecer aos meus familiares pelo afeto e cuidado de sempre. Aos meus pais, Jessé Lira e Cleide Lira. Aos meus irmãos Cynthia, Mauricea, Jéssica e Marcus. Aos tios Esdras e Eudes. Todos são muito queridos.

Agradecer também aos funcionários da FUNDAJ que me possibilitaram o acesso às fontes do acervo pessoal de Josué de Castro. Do mesmo modo, agradeço aos funcionários da Coordenação do PPGH-UFPE, pela acolhida que me deram na casa e pelas inúmeras vezes em que me ajudaram a resolver questões de ordem mais burocráticas.

Por fim agradeço a CAPES pelo financiamento integral deste projeto.

*O contrário da miséria não é a abundância,  
mas o valor. O principal não é produzir  
riquezas, mas valorizar o homem, a  
humanidade, o universo.*

*Joseph Lebet.*

## RESUMO

No ano de 1957, foi instituída no Brasil uma sucursal latino-americana da Associação Mundial de Luta Contra a Fome (ASCOFAM), entidade de caráter internacional com sede legal e estatutos depositados em Genebra – Suíça. A Associação tinha como objetivo capitalizar recursos para o desenvolvimento econômico de áreas consideradas de extrema pobreza. No Brasil, ela situara suas ações na região Nordeste, declarada na época, um caso exemplo de área subdesenvolvida, de onde também se observava um quadro dramático de fome endêmica com maior incidência em sua população rural. Um programa de abastecimento alimentar foi elaborado pela Associação para a região, e como parte promocional de sua campanha, busca fazer uso do cinema como instrumento de difusão ideológica e propaganda institucional. Contribuem para estabelecer as bases deste empreendimento: os italianos Cesare Zavattini e Roberto Rossellini, conhecidos realizadores do chamado “cinema neorrealista” italiano, tendência estética que ajudou a fixar as linhas de percepção da cinematografia moderna, tendo durante a década de 1950 servido de modelo para a produção independente nacional, hoje identificada como Proto-Cinema Novo. O projeto fílmico da ASCOFAM, que tinha o Nordeste como um de seus roteiros, ganha amplo debate na imprensa nacional. Sua emergência se dá nos anos áureos do “Programa de Integração Nacional” impulsionado pelo então presidente da República, Juscelino Kubitschek. A definição de um “Plano de Metas” sob o *slogan* “cinquenta anos em cinco”, com o qual Kubitschek buscou legitimar a construção da nova capital – Brasília – e o seu programa de industrialização voltado para o centro-sul do país, contribuiu para que o Nordeste fosse identificado como um fato antagônico, símbolo do atraso, em contraste com outras regiões do país. Uma luta por classificações eclode no âmbito político e o lugar que a região deveria ocupar dentro da nova dinâmica de modernização do país ganha fórum privilegiado, sobretudo, após o longo período de estiagem que acometeu o Nordeste no ano de 1958, produzindo êxodos, mendicância e mortes por inanição. No mesmo ano, a ASCOFAM lança um filme intitulado “O Drama das Secas”. A película denunciava todo este desajuste social fixado na região, dando pulso a uma campanha nacional de resgate de sua economia sob o argumento das aptidões institucionais da associação. Esta dissertação busca analisar como este “microclima” de opinião promovido pela ASCOFAM, através de seu projeto cinematográfico, transforma-se numa zona cultural de maior dimensão social e acaba por influir nos acontecimentos da vida nacional como um importante dado político.

Palavras-Chave: ASCOFAM, Cinema, Nordeste, Fome, Neo-Realismo.

## ABSTRACT

In 1957, it was established in Brazil a branch Latin American of the World Association for the Fight Against Hunger (ASCOFAM), entity international nature with legal seat and statutes deposited at Geneva - Switzerland. The Association had as aim to capitalize resources for economic development areas that are considered extreme poverty. In Brazil, it will situated its actions at the Northeast, declared in the time, a case example of underdeveloped area, where also observed a picture dramatic from hungry endemic with higher incidence in its rural population. A food supply program was prepared by the Association for the region, and as a promotional part of your campaign, seeks to make use of cinema as ideological diffusion instrument and institutional propaganda. Contribute to establish the basis of this project: the Italian Cesare Zavattini and Roberto Rossellini, known filmmakers of the "neorealist cinema" Italian, trend aesthetic that helped to establish the lines of perception of modern cinematography, and during the 1950s served as a model for the independent national production, now identified as New Proto-Cinema. The filmic project ASCOFAM, that had the Northeast as one of his scripts, wins broad debate in the national press. His emergency occurs in the golden years of the "National Integration Program" driven by the then president, Juscelino Kubitschek. The definition of a "Target Plan" under the slogan "fifty years in five", with which Kubitschek sought to legitimize the construction of the new capital - Brasilia - and its industrialization program focused on the center-south of the country, contributed to the Northeast was identified as an antagonistic fact, delay symbol, in contrast to other regions of the country. A fight for classifications breaks out in the political sphere and the place that the region should occupy within the new dynamics of the country's modernization wins privileged forum, especially after the long period of drought which affected the Northeast in 1958, producing exoduses, panhandling and starvation deaths. In the same year, the ASCOFAM launches a film entitled "The Drama of Drought". The film denounced all this social maladjustment fixed in the region, giving pulse to a national campaign to rescue of economy of this region, on the argument of the institutional aptitudes of the association. This work seeks to analyze how this "microclimate" of opinion promoted by ASCOFAM, through its film project, turns into a cultural area of greater social dimension and ultimately influence the events of national life as an important political given.

Keywords: ASCOFAM, Cinema, Northeast, Hunger, Neo Realism.

## LISTA DE SIGLAS

- ASCOFAM – Associação Mundial de Luta Contra a Fome.
- CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.
- CNI – Confederação Nacional da Indústria.
- DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda.
- DNI – Departamento Nacional de Informações.
- DNOCS – Departamento Nacional de Obras Contra as Secas.
- DPDC – Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural.
- EBN – Empresa Brasileira de Notícias.
- FAO – Food And Agriculture Organization.
- IBESP – Instituto Brasileiro de Estudos Sociais e Políticos.
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.
- IDHEC – Institut des Hautes Études Cinématographiques.
- INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo.
- ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros.
- LBA – Legião Brasileira de Assistência.
- NOVACAP – Companhia Urbanizadora da Nova Capital.
- OEA – Organização dos Estados Americanos.
- OMS – Organização Mundial da Saúde.
- ONU – Organização das Nações Unidas.
- PCB – Partido Comunista Brasileiro.
- PCI – Partido Comunista Italiano.
- PETROBRAS – Petróleo Brasileiro S.A.
- PTB – Partido Trabalhista Brasileiro.
- SAGMACS – Sociedade para a Aplicação do Grafismo e da Mecanografia à Análise de Complexos Sociais.
- SESI – Serviço Social da Indústria.
- SUDENE – Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste.
- UDN – União Democrática Nacional.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Mesa Diretora para o Lançamento da ASCOFAM no Brasil.....	<b>23</b>
<b>Figura 1:</b> Padre Joseph Lebret discursando durante o evento de lançamento da ASCOFAM no Brasil.....	<b>27</b>
<b>Figura 2:</b> Livros de Josué de Castro editados em francês pelo grupo <i>Économie et Humanisme</i> .....	<b>29</b>
<b>Figura 3.</b> Sir. John Boyd Orr primeiro dirigente da FAO entre 1945-1948.....	<b>34</b>
<b>Figura 4:</b> Estrutura da ASCOFAM segundo o seu Estatuto.....	<b>40</b>
<b>Figura 6:</b> Construção do Prédio do Congresso Nacional em Brasília, 1958.....	<b>44</b>
<b>Figura 7:</b> Josué de Castro e Francisco Julião.....	<b>52</b>
<b>Figura 8:</b> Celso Furtado e o governador de Pernambuco, Cid Sampaio.....	<b>56</b>
<b>Figura 9:</b> Juscelino Kubitschek e Josué de Castro.....	<b>57</b>
<b>Figura 10:</b> Josué de Castro e alguns dos congressistas durante o Seminário de Desnutrição realizado em Garanhuns, 1958.....	<b>61</b>
<b>Figura 11:</b> Notícia da campanha realizada pela ASCOFAM/CNI para a regulamentação da Reforma Agrária no Brasil.....	<b>64</b>
<b>Figura 12:</b> Registro da chegada de Roberto Rossellini ao Aeroporto do Galeão. Ao lado, Josué de Castro.....	<b>72</b>
<b>Figura 13:</b> Capa do editorial da Revista <i>Il Ponte</i> e da edição italiana da Geografia da Fome.....	<b>79</b>
<b>Figura 14:</b> Vittorio De Sica e Cesare Zavattini.....	<b>81</b>
<b>Figura 15:</b> Abbé Pierre e Josué de Castro durante entrevista concedida a imprensa parisiense.....	<b>83</b>
<b>Figura 16:</b> Charlie Chaplin.....	<b>85</b>
<b>Figura 17:</b> Cena do filme “Roma, Cidade Aberta”, de Roberto Rossellini.....	<b>100</b>
<b>Figura 18:</b> Roberto Rossellini e dois de seus filhos.....	<b>109</b>
<b>Figura 20:</b> A atriz Ingrid Bergman em cena de <i>Stromboli</i> , filme de Roberto Rossellini.....	<b>110</b>
<b>Figura 21:</b> Registro da passagem de Rossellini na casa de Freyre em Apipucos, Recife.....	<b>113</b>
<b>Figura 22:</b> Retirantes em frente a um "barraco".....	<b>121</b>

<b>Figura 23:</b> Josué de Castro na casa de Vitalino.....	<b>122</b>
<b>Figura 24:</b> Registro de trabalhadores rurais, 1958.....	<b>123</b>
<b>Figura 25:</b> Pintura Retirantes - Candido Portinari, 1958.....	<b>125</b>
<b>Figura 26:</b> Rodolfo Nanni no momento da entrega do Prêmio Saci de melhor filme documentário de 1958.....	<b>129</b>

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO 1 – ASCOFAM: DA GÊNESE INSTITUCIONAL À CONSTRUÇÃO DE SUA IMAGEM PÚBLICA NO BRASIL .....</b>	<b>21</b>
1.1.Itinerários e ideias: a ASCOFAM no discurso de alguns de seus associados.....	24
1.2.A ASCOFAM e seu Estatuto.....	38
1.3.Conclusões.....	42
<b>CAPÍTULO II - DESNATURALIZAR A FOME: O NORDESTE E A GEOGRAFIA DAS DESIGUALDADES.....</b>	<b>43</b>
2.1. A ASCOFAM na luta pela reforma agrária.....	62
2.2. Por uma nova cultura alimentar.....	66
2.1. Conclusões.....	68
<b>CAPÍTULO III – “BRASIL ANO ZERO”: A ASCOFAM E O CINEMA DO REAL....</b>	<b>70</b>
3.1. Josué de Castro entre os italianos.....	78
3.2. Cartas a Zavattini .....	81
3.3. O neo-realismo no Brasil .....	95
3.4. Rossellini vai ao Nordeste.....	105
3.5. Conclusões.....	115
<b>CAPÍTULO IV - “O DRAMA DAS SECAS”: RESÍDUOS DE UM PROJETO INACABADO.....</b>	<b>117</b>
4.1. A cartografia fílmica de Nanni.....	120
4.2. O relato: entre a imagem e a poética do subdesenvolvimento.....	124
4.3. Posturas estéticas, tendências políticas.....	128
4.4. Conclusões.....	131
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>133</b>
<b>ACERVOS, FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS CONSULTADOS.....</b>	<b>135</b>

**ANEXO A: Estatuto da ASCOFAM publicado em 1957.....142**

**ANEXO B: Lista de Membros da ASCOFAM.....149**

## INTRODUÇÃO

*Numa das margens do riacho seco, Juvêncio cava o chão de pedra da várzea esturricada. Procura com ansiedade alguma raiz de macaxeira ou alguma batata mirrada que por acaso tenham ficado da última colheita, de sua cultura vazante. Em torno dele se estende parada e morta a planície descampada, de uma vastidão que assusta e oprime. A seca matou tudo. Secou toda a água e toda vida da região.*

*Josué de Castro<sup>1</sup>.*

Quando Josué de Castro escreveu estas linhas acima ainda no ano de 1937, muitas paisagens já haviam sido devastadas pelas agruras da seca e da fome no sertão nordestino. Diversos homens, mulheres e crianças, flagelados perambulando em um “doloroso cortejo de infelizes”<sup>2</sup>, deslocavam-se do seu chão em busca de outros lugares menos áridos, onde a miséria não minguasse de vez as suas existências.

A tarefa de traduzir em outras linguagens experiências sociais como a seca, assim como a fome proporcionada por ela, passou a ser uma atividade constante entre artistas brasileiros. Desde José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, passando por pintores como Cândido Portinari, cineastas como Rodolfo Nanni e Linduarte Noronha, diversas produções tentaram imprimir uma representação estética do que significava a seca e a fome no país<sup>3</sup>.

Algumas destas obras foram produzidas em um momento no qual os discursos sobre uma política de “salvação” para o Nordeste surgiam na agenda política do país como um assunto a ser discutido com mais atenção. Tais discursos foram adensados por outras falas enunciadas do outro lado do Oceano Atlântico, como se verá mais adiante, e ecoavam no

<sup>1</sup>CASTRO, Josué. *Documentário Nordeste*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1937.

<sup>2</sup>“A Odisseia do Nordeste”. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 14 mar. 1933.

<sup>3</sup> Para o historiador Durval Muniz de Albuquerque Junior, o Nordeste do Brasil nasce de uma “geografia em ruínas”, da fragmentação do antigo Norte do país que passa a ceder lugar a uma nova sensibilidade em relação a esse espaço emergente, que se configurará num lócus de discursos políticos agrupados entorno de temas que sensibilizam a opinião pública nacional para os “problemas” dessa espacialidade. A elaboração deste Nordeste, portanto, dá-se não apenas no plano político, fronteira construída em defesa dos privilégios das elites locais ameaçadas pelo novo processo de modernização do país, mas, sobretudo, no plano cultural, que contribuiu para criar uma nova disposição de saberes sobre a região. São dispositivos discursivos que contribuem para fixar a própria geografia regional. Ver respectivamente: ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009; nas obras supracitadas, Ver.: ALMEIDA, José Américo. *A Bagaceira*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1928; RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938; Queiroz, Raquel. *O Quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1930; no cinema: NANNI, Rodolfo. *O Drama das Secas*. [filme-vídeo]. Produção da ASCOFAM, Rio de Janeiro, 1958, 6 min. 13 seg. P&B, sonoro; e NORONHA, Linduarte. *Aruanda*. [filme-vídeo]. Produção: NORONHA, Linduarte; VIEIRA, Rucker. João Pessoa, 1960, 21 min. 21 seg, P&B, sonoro; No campo das artes plásticas destacamos a coleção “Os Retirantes” de Candido Portinari, disponíveis em: <http://www.portinari.org.br/>.

litoral brasileiro como novas possibilidades de diálogo e, sobretudo, de institucionalização de políticas públicas para a fome no Nordeste do Brasil.

Nesse sentido, esta dissertação pretende estabelecer um diálogo que permita contar uma história entre as políticas públicas para o combate à fome na região supracitada e a sua tradução em uma linguagem estética, mais precisamente o cinema. Pretende-se, portanto, construir uma narrativa que coloque sobre um mesmo prisma elementos que historiograficamente foram tratados como campos distintos.

A partir disto, busca-se identificar e apresentar a atmosfera que permitiu criar os campos de possibilidades para a emergência do discurso de fome no Nordeste do Brasil. Isto é, as transformações verificadas em torno de tais discursos podem ser observadas por diferentes ângulos, e que cultura e política não são necessariamente campos desconexos. Com o intuito de operacionalizar esta proposta, foi escolhido o recorte cronológico entre 1957-1964, período de existência de um debate mais estruturado sobre políticas de alimentos a nível internacional impulsionado pela criação da *Association Mondiale de Lutte Contre La Faim* (ASCOFAM), entidade montada em Genebra sob a presidência do já mencionado, Josué de Castro<sup>4</sup>.

Nesse contexto, a ideia de fome adquiriu um novo conjunto de possibilidades para o Nordeste do Brasil, dentro de um debate institucional promovido por esta organização internacional, o que permitiu a construção de diálogos muito mais amplos do que o alcance daquele texto escrito por Castro no ano de 1937. A seca ganhava outra dimensão. Agora era um flagelo que atingia também a humanidade em sua compreensão mais genérica. O homem telúrico típico da região é o homem universal, e o Nordeste entendido como um lugar exemplo de subdesenvolvimento<sup>5</sup>.

Esta frente aberta por um novo lugar institucional permitiu a construção de relações outras, que produziram distintas possibilidades de representação estética para o velho problema do binômio fome/seca no Nordeste do Brasil. Durante o período proposto, Josué de Castro estabelece um diálogo com os cineastas italianos Cesare Zavattini e Roberto Rossellini, dando início a um projeto que pretendia inserir o problema do Brasil em roteiro de querelas de todo o globo, a partir do livro, *Geopolítica da Fome*, do próprio presidente da ASCOFAM<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> No Brasil o nome da entidade foi traduzido para Associação Mundial de Luta Contra a Fome.

<sup>5</sup> ASCOFAM, *A luta Mundial Contra a Fome*. Rio de Janeiro: IBGE, 1957.

<sup>6</sup> CASTRO, Josué. *Geopolítica da Fome: ensaio sobre os problemas de alimentação e população*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1968.

A realização desta dissertação está atrelada a uma série de debates de cunho teórico-metodológicos que pautarão as páginas a seguir. Nesse sentido, as contribuições de Jean-Jean-Pierre Rioux e Pierre Bourdieu serão aqui vinculadas aos estudos culturais como importantes referências para um diálogo teórico.

Jean-Pierre Rioux é um estudioso da história política e cultural francesa, e tem dado importantes contribuições para o exame das práticas associativas nas democracias modernas. Em seu texto *A Associação em Política*, o historiador francês chama a atenção para as peculiaridades dessas organizações que provocam fissuras nas sociedades modernas indicando, por vezes, uma aspiração autonomista dos cidadãos diante das práticas políticas institucionalizadas<sup>7</sup>.

Para Rioux, os partidos políticos exercem influência desigual de acordo com a natureza de sua organização, capacidade de articulação e condições financeiras de gerir campanhas. No entanto, não deixa de reconhecer que, “bem ou mal”, os partidos políticos possuem um papel primordial e regulador no exercício coletivo da democracia republicana, concorrendo para a expressão dos sufrágios dos cidadãos. Apesar dessas evidências, um estudo mais próximo das atividades políticas numa dada sociedade pode demonstrar que outros grupamentos organizados, mesmo sem apresentarem candidatos ao sufrágio dos eleitores, pretendem “dar seu recado”, em outros lugares e de outras maneiras. Trata-se das “associações ou federações”, formas diferenciadas do exercício político. Nestes termos, os atos associativos, frutos de sociabilidades e itinerário de ideias que compõe uma frente de ação conjunta, exercem sua influência na sociedade, na cultura, sobretudo, através da “formação da opinião pública”, atuando como grupo de pressão, mesmo sobre os partidos políticos. A historiografia, portanto, deve pôr em análise as formas de ação política arregimentadas por esses grupos que se ligam apenas indiretamente ao jogo republicano expresso no sufrágio eleitoral e na distribuição dos poderes ativos das democracias modernas<sup>8</sup>. Dialogando com essas ideias, a ASCOFAM será aqui estudada, a princípio, através da posição que pretendeu ocupar na “malha social” brasileira, com ênfase no processo de territorialização de sua vida pública, sobretudo, na região Nordeste do país.

É preciso considerar que as associações são formadas por indivíduos agrupados entorno de eixos de engajamentos “mais ou menos” harmônicos, de onde elaboram programas em função de resultados objetivos. Tais programas, por vezes, contribuem para que manobras

---

<sup>7</sup> RIOUX, Jean-Pierre. *A associação em política*. In: RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p.99-139.

<sup>8</sup> Idem.

individuais se percam no conjunto destes gestos coletivos que penetram o cotidiano das associações. Foi necessário, portanto, balizar os programas da ASCOFAM, situando-os no contexto dos itinerários de seus associados, o que por vezes, permitiu reconhecer uma triagem individual, modos de improvisação, aqui assimilados como dimensão da prática associativa. Tal opção metodológica foi destinada ao estudo do já mencionado projeto cinematográfico promovido por esta associação em diálogo com os cineastas italianos Cesare Zavattini e Roberto Rossellini.

Para melhor situar a composição destes trabalhos cinematográficos, utilizou-se a noção de *campo cultural* desenvolvida pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, cuja conceituação admite que o valor da obra de arte (que no caso desta dissertação é o cinema produzido pela ASCOFAM) pode ser analisado pelos dispositivos sociais que lhe permitem a consagração, não apenas do objeto de arte em si, mas também do artista que o fabrica, num jogo de relações onde todo um ambiente culturalmente estruturado pode retroagir, ou, reinventar-se, pode também, fechar-se para o objeto e o artista lhes sancionando a opção de agir livremente no interior do campo<sup>9</sup>. Nesse sentido, existem no *campo cultural* lutas de classificação que delimitam fronteiras, sobretudo, porque os objetos culturais são *bens simbólicos*, objetos agregados de valores que buscam através de sua linguagem específica estabelecer a ordem e o sentido do universo social que possibilitam sua emergência<sup>10</sup>.

Bourdieu admite que a produção no valor da obra de arte se dá através de uma espécie de *transmutação do carisma*, atribuída por aqueles que têm o poder instituído de atribuir mérito ao objeto e a seu realizador. Desta forma, o processo social de consagração de ambos põe em relevo uma série de outros atores que se envolvem, direta ou indiretamente, neste trabalho de comunicação social, tais quais: críticos de arte, instâncias de reprodução (como escolas de arte, cursos de formação, galerias e outros lugares de exposição do objeto artístico), a presença de um passado dos estilos que impulsionam atitudes estéticas (como a imitação, ruptura, ou a paródia). Mesmo a atitude estética do artista é, para Bourdieu, uma postura social assumida diante do conjunto das possibilidades que lhe são apresentadas no campo, e que também é nesse contexto que se distribuem o lugar de cada ator no campo<sup>11</sup>. Nesse sentido, torna-se necessário compreender como o *campo* se estrutura para, a partir daí, ter-se uma noção acerca da dimensão social que uma obra de arte específica adquire, dotando-se de significados. Estas concepções também podem ser assimiladas através de seu caráter

---

<sup>9</sup> BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2007, p.289.

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> BOURDIEU, Pierre. Op. Cit. 2007, p.287.

*reflexivo*, ou seja, se o *poder simbólico* não está no objeto artístico em si, mas no *campo* que lhe produz o valor de arte, é no conhecimento técnico e criativo que se pode buscar no artista, certas qualidades capazes de reter a atenção de um grupo social ao qual pertence, capitalizando o olhar dos atores envolvidos no contexto de sua aparição, evento que lhe possibilitará construir seu *carisma* dentro do *campo*<sup>12</sup>. Assim, o estudo do cinema institucional produzido pela ASCOFAM é aqui observado pelo prisma de sua inserção num conjunto social mais amplo, perpassando por um debate transversal em torno de questões estéticas encaradas como respostas a processos econômicos, culturais, políticos; em suma, vinculando a emergência deste projeto fílmico ao contexto das representações simbólicas produzidas acerca do Brasil de fins da década de 1950.

Esta rápida explanação nos permite elaborar um percurso metodológico que contemple a nossa *questão-problema*. Nesse sentido, o estudo aqui apresentado divide-se em quatro momentos de análise.

No primeiro capítulo, propõe-se uma investigação acerca da construção da imagem pública da ASCOFAM no Brasil. Busca-se elucidar as estratégias de promoção da entidade junto ao público brasileiro, sua natureza associativa, seus associados (com ênfase em alguns protagonistas no trâmite de sua criação), assim como as ideias norteadoras presentes em seu discurso institucional durante os primeiros anos de aparição no país.

O segundo Capítulo busca situar a inserção da sucursal brasileira da ASCOFAM dentro do ambiente sócio-político do país. A associação chega ao Brasil em fins da década de 1950, quando um imaginário nacional-desenvolvimentista, impulsionado pelo governo do então presidente Juscelino Kubitschek, pretendia colocar o país em dia com a modernidade. Neste mesmo momento, um longo período de estiagens intensificou as crises sociais no Nordeste e do chamado “Polígonos das secas”, uma leva de sertanejos migraram para as capitais mais próximas na busca por auxílio do poder público. A ASCOFAM se situará nesta região específica do país, de onde promoverá algumas campanhas voltadas para o combate à fome das populações nordestinas, tendo, alguns de seus membros, participado dos principais debates que possibilitaram a elaboração do plano de desenvolvimento regional que culminou na instituição da SUDENE.

No terceiro capítulo, o estudo volta-se para o programa cinematográfico da ASCOFAM, buscando analisar como se deu o diálogo da associação com os realizadores de cinema. Os italianos, Cesare Zavattini e Roberto Rossellini, trouxeram para o projeto fílmico

---

<sup>12</sup> MICHAUD, Éric. Capitalização do tempo e realidade do carisma. In.: ENCREVÉ, Pierre; LAGRAVE, Rose-Marie (Org.). *Trabalhar com Bourdieu*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p.287-288.

da entidade todo um programa neo-realista que toma curso durante os trabalhos prévios de adaptação da obra *Geopolítica da Fome* para a cinematografia. Este projeto acaba por incluir o Nordeste como opção temática para o filme, o que ajudou a impulsionar no Brasil um debate articulado entre cinema e política, tendo como base os valores estéticos do neo-realismo italiano em sua aproximação com o imaginário regionalista nordestino.

No quarto e último capítulo, será alvo de nossa investigação o filme *O Drama das Secas*, de Rodolfo Nanni. O filme que tem o Nordeste como cenário foi produzido no conjunto desse programa cinematográfico da ASCOFAM e será aqui analisado como uma simbiose do encontro entre o neorealismo italiano e o regionalismo nordestino. Dessa maneira, visa-se demonstrar como um “microclima” de opinião promovido por esta associação se transformou em uma zona cultural de maior dimensão e acabou infundindo nos acontecimentos da vida nacional como um importante dado político. Articula-se aqui a fome e a forma, uma maneira de dizer e de visualizar a fome em fins da década de 1950, que tem como base um programa de política pública para a região.

## CAPÍTULO I

### A ASCOFAM: DA GÊNESE INSTITUCIONAL À CONSTRUÇÃO DE SUA IMAGEM PÚBLICA NO BRASIL.

*Eu queria, em suma, que minha imagem, móbil (...), ao sabor das situações, das idades, coincidissem sempre com meu “eu” (profundo, como é sabido); mas é o contrário que é preciso dizer: sou “eu” que não coincido jamais com minha imagem; pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (por isso a sociedade se apoia nela).*

*Roland Barthes<sup>13</sup>*

No dia 1 de setembro de 1957, no auditório do Ministério de Educação e Cultura, situado no Rio de Janeiro, um ato público mereceu a atenção da sociedade carioca, de autoridades públicas e dos meios de comunicação da capital. Aproximadamente às 17:30 horas, deu-se início a solenidade de instituição da seção brasileira da Associação Mundial de Luta Contra a Fome - ASCOFAM<sup>14</sup>.

Da tribuna do auditório, pronunciaram-se a respeito do ato solene o embaixador Oswaldo Aranha, que na ocasião tomava posse como Presidente Nacional dessa sucursal, o padre francês Joseph Lebret e o professor Josué de Castro, este último, falando ao público presente na qualidade de principal articulador do movimento que resultou na criação da ASCOFAM<sup>15</sup>.

Fundada em 18 de março do mesmo ano, em Genebra, Suíça, por um grupo de intelectuais e artistas, a ASCOFAM se tornou em poucos meses matéria bem conhecida nas principais capitais europeias<sup>16</sup>. Mas no Brasil, pouco se sabia sobre ela, senão, pela exposição de informações “à mingua” que circularam em alguns de nossos periódicos.

O atento leitor do jornal *Diário Carioca*, publicado no dia 9 de junho de 1957, pôde reparar uma pequena nota intitulada: “Fome ameaça...”<sup>17</sup>. De maneira rápida e explicativa, o trecho noticiava que uma “mesa-redonda” realizada em Paris, sob a iniciativa conjunta de Josué de Castro, Abbé Pierre e Joseph Lebret, reuniu técnicos e cientistas das mais variadas correntes de pensamentos. Sob a liderança destas três personalidades, que segundo o jornal

<sup>13</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 20.

<sup>14</sup> “Aranha assumiu a luta contra a fome”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 1, 2 jun. 1957.

<sup>15</sup> *Idem*;

<sup>16</sup> Os noticiários da repercussão internacional do lançamento da ASCOFAM podem ser acessados através do livro “A luta mundial contra a fome”, publicação desta entidade que foi impressa no Brasil no ano de 1957 sob o patrocínio de IBGE. Ver.: ASCOFAM. *A luta mundial contra a fome*. Rio de Janeiro: IBGE, 1957, p.52-61.

<sup>17</sup> “Fome ameaça...”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p 5, 9 jun. 1957.

mencionado eram “profundos analistas da conjuntura econômico-social” do pós-guerra, o evento foi realizado com finalidade de discutir um projeto de ação para atender as necessidades de alimentação das populações subdesenvolvidas<sup>18</sup>. Ainda segundo a nota, durante os debates se teria chegado à evidência de que,

Embora existissem instituições internacionais como a FAO (...), programa de assistência técnica às regiões subdesenvolvidas, [como] o Ponto IV e o Plano Colombo, a verdade [era] que o rendimento desses esforços não [atingia] o nível desejável para arrancar do círculo de ferro da fome, as grandes massas deserdadas das regiões mais pobres do mundo<sup>19</sup>.

Esta tomada de consciência, tal qual descrita pelo jornal carioca, teria sido o motivo que levou os técnicos e cientistas reunidos em Paris a deliberarem acerca da criação de uma associação cuja razão social a definia como:

Uma fundação internacional de direito público que não visa nenhuma vantagem ou lucro individual, mas propugna pela melhoria das condições alimentares das várias populações do mundo<sup>20</sup>.

Apesar da existência de notas como esta, o interesse sobre a ASCOFAM, até então pouco discutida em nossa imprensa, dá-se no mesmo momento em que se anuncia o seu roteiro institucional no país e, as possibilidades trazidas com a criação de sua agência no Brasil foi, por si só, motivo de expectativa.

Talvez por esta razão, na ocasião do já citado encontro ocorrido no auditório do Ministério da Educação, o embaixador brasileiro Oswaldo Aranha, ao realizar seu discurso de posse, tenha objetivado falar de um velho problema à maneira de uma novidade. A fome, palavra que dá unidade de sentido a ASCOFAM, reconhecida como fenômeno tão antigo que antecede mesmo a existência humana, foi apresentada como um caminho longo e necessário para a descoberta de uma nova consciência. “O seu estudo”, afirmou Aranha, “envolve o conhecimento do homem em todas as suas dimensões, alturas e profundidades, grandezas e misérias”. E concluiu, “se como eu, procurardes penetrar nesses (...) aspectos da existência humana, a vossa primeira sensação, como a minha, será de perplexidade”<sup>21</sup>.

As palavras do orador podem ter soado como um convite. Um gesto capaz de chamar a atenção do público ali presente para a novidade institucional que a ASCOFAM representava

<sup>18</sup> Idem;

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> “A luta contra a fome”. *O observador econômico e financeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXII, nº 259, p. 79, set. 1957.

no Brasil. A fome, lembremos, é uma palavra muito poderosa se aquilatarmos o quanto ela pode significar na vivência das comunidades humanas. Em um país como o Brasil, que vislumbrava naqueles anos fomentar um novo processo de modernização em diferentes setores da vida nacional, ela poderia tomar dimensões ainda maiores que as meras significações que a naturalizavam e a definiam como a ausência de alimentos ou nutrientes necessários para o desenvolvimento biológico do homem. Ela poderia, por exemplo, absorver a própria política. Que outros motivos teriam provocado à presença de representantes do Governo Federal no ato de inauguração da ASCOFAM, senão para assinalar a pertinência da fome na pauta política deste Brasil que se atualizava e se queria modernizado?

**Figura 1: Mesa Diretora para o Lançamento da ASCOFAM no Brasil.**



Foto da reunião solene que lançou no auditório do Ministério de Educação, no Rio de Janeiro, a ASCOFAM. À esquerda o embaixador Oswaldo Aranha. Ao lado o Ministro da Saúde Maurício Campos. Na extremidade direita da foto, o professor Josué de Castro principal articulador do evento. Fonte: FUNDAJ.

No curso destas questões, os jornais da capital não pouparam matérias noticiando a representação dos Ministros, da Educação, Clóvis Salgado da Gama; da Saúde, Maurício Campos de Medeiros; e da Justiça, Nereu Ramos, demonstrando o claro interesse do então presidente da república, Juscelino Kubistchek, em publicamente, tomar parte daquele acontecimento. Não foi sem motivos que um jornal local deu notícia do evento em matéria sugestiva intitulada “O Governo também é contra”, que continha o registro fotográfico do

embaixador Oswaldo Aranha no ato de seu pronunciamento. Abaixo da imagem, a legenda: “Atestando o interesse do Governo pelo problema da luta contra a fome, estiveram presentes à solenidade de ontem, além do representante do Presidente, Ministros de Estado”<sup>22</sup>.

De qualquer modo, este ato inaugural permitiu que a ASCOFAM, tratada como associação representativa da luta contra a fome no país, entrasse na ordem da nossa gramática política, tornando-a um campo aberto ao debate e seus associados, naturalmente, os líderes majoritários, foram convocados a explicá-la na imprensa. Dá-se início a construção da imagem pública institucional da associação no Brasil. Este processo também pode ser entendido como um trabalho de territorialização das ações da entidade, ato que se realiza através da difusão de ideias fundamentais a respeito de sua natureza institucional<sup>23</sup>.

### 1.1.ITINERÁRIOS E IDEIAS: A ASCOFAM NO DISCURSO DE ALGUNS DE SEUS ASSOCIADOS

A Revista da Semana, periódico que circulava em diversos locais do Brasil e do exterior, realizou uma entrevista com o já citado padre Joseph Lebret. Na ocasião, o religioso é lembrado como o “famoso sociólogo francês” idealizador do centro de estudos Economia e Humanismo, movimento que reuniu intelectuais, leigos e católicos, e tornou-se um importante centro de reflexão sobre o planejamento urbano para a reconstrução do parque industrial e do desenvolvimento na França ao término da Segunda Guerra. O grupo possuía como princípio de ação estudos para o “desenvolvimento integral” de áreas urbanas e rurais, que deveriam ser fundamentados em valores solidários, com ênfase no comunitarismo e no funcionalismo. Desta maneira, a “Economia Humana”, como bem declarou Lebret ao periódico, tratava-se de

<sup>22</sup> O contexto sociopolítico em que a ASCOFAM chega ao Brasil será posteriormente tratado com maior atenção, no momento, deve-se destacar a força política que o tema “fome” adquire ao reunir no Auditório do Ministério da Educação diversas autoridades de Estado. Sobre a matéria supracitada ver: “O Governo também é contra”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 2 jun. 1957, p. 1.

<sup>23</sup> Para o historiador francês, Jean-Pierre Rioux, nas democracias modernas o partido político exerce, bem ou mal, um papel primordial e regulador no exercício coletivo do poder, concorrendo para a expressão do sufrágio dos cidadãos, através dos processos eleitorais. Mas, as relações políticas não se exercem apenas no âmbito dos partidos políticos que reúnem forças singulares. Outros grupamentos organizados, mesmo sem apresentarem candidatos ao sufrágio eleitoral exercem o papel político de maneira ativa contribuindo para formar o que os alguns sociólogos chamam de “sistema político”. Para Rioux, “entre o cidadão e o poder, entre o partido e o sufrágio, entre o instituído e o informal, as associações exercem sua influência na sociedade, na cultura, através da formação da opinião pública, dispondo dos meios de comunicação à altura de suas ambições. Pressionando os partidos que apoiam, denigrem ou contestam; promoção de agitação de ideias políticas arregimentando para isso um feudo de intelectuais, convocando quando necessário a religião para avaliar sua luta.” Esses modos de atuação, característicos da natureza das associações, são formas de ações políticas arregimentadas por grupos que ligam-se apenas indiretamente ao jogo político republicano expresso no sufrágio eleitoral e na distribuição dos poderes ativos da democracia representativa. Ver: RIOUX, Jean-Pierre. *A Associação em política*. In: RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. p.99-139.

uma disciplina de conhecimento e de ação das transições de uma determinada população, de uma fase menos humana para uma fase mais humana, no ritmo mais rápido possível e ao menor custo possível, tendo em conta o princípio da solidariedade entre todas as populações<sup>24</sup>.

É válido considerar que a noção de desenvolvimento, conforme idealizado pelo movimento Economia e Humanismo, não se caracterizava apenas pelo progresso econômico, técnico e material, mas também como equilíbrio social e bem estar coletivo, pensamento que se opunha radicalmente aos princípios do liberalismo ortodoxo francês e que se aproximava da ideia de planejamento e intervenção. Contra o corporativismo sindical e estatal, o movimento propunha a organização de associações comunitárias e cooperativas que envolvessem trabalhadores, empresários e o próprio Estado em estratégias comuns de desenvolvimento, com a finalidade de juntos superarem as desigualdades e promoverem o crescimento econômico de forma mais harmônica. Neste caso, os intelectuais do Economia e Humanismo, identificavam-se como promotores de projetos de coalizão pluriclassista, incentivando pactos nacionais de integração social e de equidade<sup>25</sup>.

A circulação de ideias vinculadas ao grupo Economia e Humanismo foi intensa em países subdesenvolvidos e pós-coloniais. No Brasil em especial, tais propostas se aproximavam em muitos aspectos da perspectiva nacional-desenvolvimentista que passa a ser impulsionada com maior força no país, sobretudo, a partir da segunda metade dos anos 40 do século passado. A representação de Lebreton no Brasil ganha ênfase neste contexto, e a maneira como a Revista da Semana se refere ao religioso, valendo-se da expressão “famoso sociólogo francês”, não deixa dúvida acerca da projeção intelectual que ele havia adquirido entre nós.

A primeira passagem de Lebreton pelo Brasil foi em 1947, quando ofereceu um curso de Economia Humana a alunos da Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo. O contato entre o religioso e a entidade foi estabelecido através do diretor da instituição, Cyro Berlinck, e obteve o apoio de setores da Igreja Católica possibilitando que o evento adquirisse ampla repercussão. Desde então, o Brasil se torna, para Lebreton, um roteiro frequente de viagens e trabalhos favorecendo a penetração de seu pensamento social no país, cujo principal eixo ideológico repousava na preocupação constante que mantinha em relação à capacidade dos países mais pobres para atuar em favor do desenvolvimento. A falta de profissionais especializados tanto no momento da execução de pesquisas dentro das instituições

<sup>24</sup> “Padre Joseph Lebreton: o homem e sua luta”. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, nº 37, p. 9, set. 1957.

<sup>25</sup> GODOY, José Henrique Artigas de. Economia Humana e desenvolvimentismo católico: o pensamento e a ação de Louis-Joseph Lebreton no Brasil. *Teoria & Pesquisa*. São Carlos, vol. 24, n.1, 40-53, jun. 2015.

responsáveis pelos trabalhos, quanto nos quadros governamentais que recebiam as pesquisas para utilizá-las na execução de planos e projetos de desenvolvimentos – o que, neste caso levava a um “estrangulamento pós-pesquisa” –, eram, para Lebret, um dos maiores obstáculos para a superação da miséria e da pobreza nestes países, fator determinante para a formação e manutenção das áreas de fome<sup>26</sup>.

Durante sua passagem por Pernambuco, no ano de 1954, Lebret esboçou um projeto de industrialização para a região Nordeste do Brasil que contribuiu para estabelecer as bases de seu ideário econômico no país. A convite da Comissão de Desenvolvimento Econômico de Pernambuco (CODEPE), Lebret visitou diversas áreas deste Estado (e regiões adjacentes) buscando compreender o complexo agro econômico e sociocultural nordestino, com o propósito de estudar a localização de novas indústrias que pudessem ser implantadas na região em decorrência da crescente disponibilidade de energia elétrica resultante do programa progressivo de obras da Companhia Hidroelétrica do São Francisco (CHESF)<sup>27</sup>. Na ocasião Lebret é assessorado por Souza Barros, então conselheiro e secretário geral da CODEPE, e futuro integrante da ASCOFAM, também, aprofunda os laços com Dom Helder Câmara, um dos principais patrocinadores da associação no Brasil<sup>28</sup>.

De seus trabalhos para a CODEPE, Lebret propôs um esboço de planificação onde a emergência da implantação de indústria aparece equacionada com critérios de segurança social na perspectiva de um movimento geral de ascensão dos níveis de vida da população em seu conjunto. Compreendia Lebret que para se incrementar

(...) o desenvolvimento é preciso que se promova o aumento do número de quilômetros de rodovias e de ferrovias, que aumente o número de quilômetros percorridos pelos aviões, o número de toneladas de produção, mas é necessário também o aperfeiçoamento humano. É necessário que a instrução aumente, – desde a instrução rudimentar que reduza o analfabetismo – é necessário que a técnica aumente no plano técnico de nível médio, que o nível doméstico se eleve; também é necessário enfim que se multiplique o número de técnicos de nível superior – engenheiros, agrônomos, arquitetos, urbanistas, especialistas em planejamento, valorização e utilização dos territórios. Ao mesmo tempo que em relação aos bens materiais se promove o desenvolvimento, não há razão para que fique limitado só a esse aspecto: ele deve incluir também o desenvolvimento moral e espiritual<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> ANGELO, Michelly Ramos. *Louis-Joseph Lebret e a SAGMACS na formação de um grupo de ação para o planejamento urbano no Brasil*. 2010. 231f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 72.

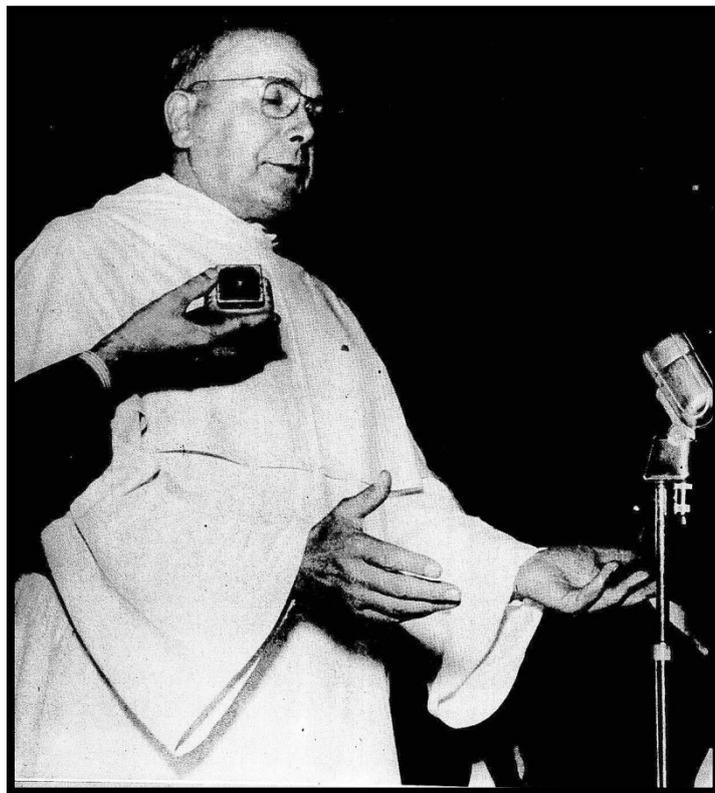
<sup>27</sup> Este trabalho de pesquisa realizado por Lebret foi publicado pelo CODEPE através da “Série Planificação Econômica”. Ver.: LEBRET, Louis-Joseph. *Estudo sobre desenvolvimento e implantação de indústrias, interessando a Pernambuco e ao Nordeste*. Recife: CODEPE, 1955.

<sup>28</sup> GODOY, Op. Cit., 2015, p. 48.

<sup>29</sup> LEBRET, Louis Joseph. *Problemas de Civilização*. Recife, 1954.

A Economia Humana, portanto, comporta um “desenvolvimento harmônico” promovido sobre o conjunto da sociedade através de estudos racionais de planificação. O próprio termo “desenvolvimento harmônico”, colhido nos estudos de Giorgio Sobregondi, economista italiano filiado ao grupo Economia e Humanismo, torna-se, como será possível observar mais adiante, uma ferramenta conceitual excessivamente utilizada pelos associados da ASCOFAM.

**Figura 2: Padre Joseph Lebret discursando durante o evento de lançamento da ASCOFAM no Brasil.**



Fonte: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, nº. 37, p. 14, set. 1957.

Durante a já mencionada entrevista concedida por Lebret ao periódico *Revista da Semana*, o religioso comenta sua expectativa acerca da associação afirmando que ela deveria possuir a autonomia necessária para servir de importante instrumento de difusão sobre a gravidade do problema da fome e da miséria, mas, sobretudo, que ela se firmaria como um centro de estudos, de formação técnica para profissionais atuantes no processo de desenvolvimento das regiões mais pobres do mundo<sup>30</sup>. Tal expectativa nos ajuda a compreender as motivações que o conduziram a se filiar a ASCOFAM, notadamente, a

<sup>30</sup> *Revista da Semana*. Op. Cit. 1957, p.9.

criação de um amparo jurídico institucional para o aprofundamento de seus trabalhos já iniciado no país desde 1947. É possível também compreender as esperanças que o movem, demonstrando como o desejo, o sonho individual, projetam-se sobre outros estratos sociais e atuam na construção de um “certo” imaginário sobre a associação. Para Lebret, o problema da fome se ligava a problemas outros, de infraestrutura, por exemplo, sendo necessária a adoção de uma política econômica que garantisse não apenas o desenvolvimento da agricultura e do pastorício, mas também, que visasse à elaboração de estratégias pertinentes de distribuição dos produtos oriundos dessas culturas segundo os critérios da planificação econômica com base nas necessidades e potencialidades das populações. “Toda infraestrutura”, afirmava Lebret, seja “urbana ou rural, deixada a mercê dos interesses particulares é de fato, extremamente onerosa para as coletividades locais, regionais e nacionais”<sup>31</sup>.

É possível conceber que as ideias fundamentais do grupo Economia e Humanismo, tal qual as compreendia Lebret, estão na base de um imaginário que vai se delineando no Brasil acerca da ASCOFAM. Contribui para esta interpretação à emissão do periódico *O Seminário*, que tornou público um documento intitulado “O livro negro da fome”, reconhecendo-o como o texto que havia inspirado “homens de espírito público” a idealizarem a criação da ASCOFAM<sup>32</sup>. Tratava-se de um livreto escrito pelo pernambucano Josué de Castro e publicado em Paris obtendo, no mesmo ano, uma boa recepção. Seu projeto editorial era muito simples e funcionou como um panfleto de apenas vinte e quatro laudas. Foi publicado e divulgado pelas mãos do próprio Lebret, cuja relação editorial com Josué dava-se desde o lançamento de sua obra “Geografia da Fome” em território francês e, posteriormente, da “Geopolítica da Fome”, esta última publicação, nas palavras do próprio Lebret, alcançou “extraordinária repercussão” entre os franceses<sup>33</sup>.

O material que realizava uma análise da situação da fome mundial no pós-guerra, trazia consigo uma crítica das mais severas contra a F.A.O. Não apenas isto, o leitor atento poderia notar que o próprio autor realizava sua crítica com a prerrogativa de Ex-diretor Consultivo da entidade e, na sequência, logo abaixo do título, podia-se ler: “*Manifeste pour la création d’une Association Mondiale de Lutte contre la Faim*”<sup>34</sup>. Tratava-se, portanto, de uma carta manifesto. De um texto incendiário produzido para chamar a atenção de todos os estudiosos do tema para a necessidade de criação de uma nova organização.

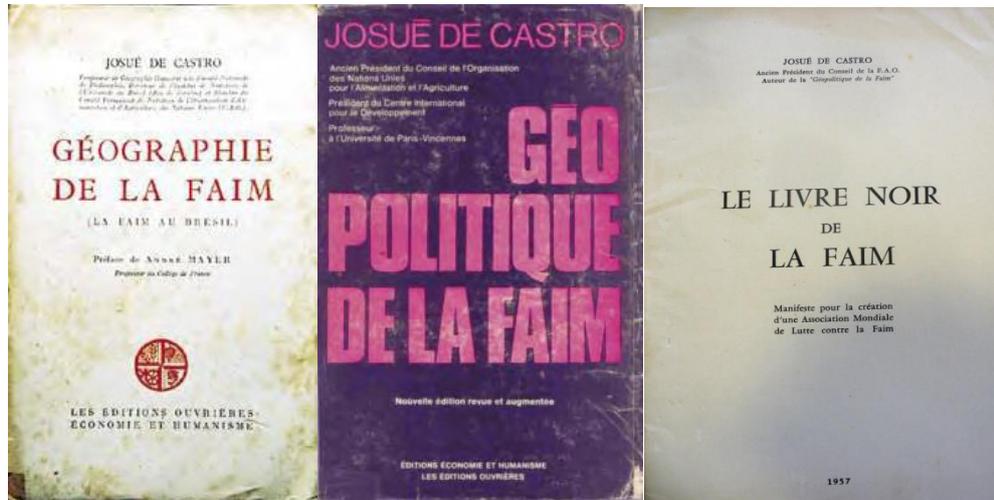
<sup>31</sup> LEBRET, Louis Joseph. A luta eficaz contra a fome supõe o desenvolvimento integral e harmônico. In: . In: ASCOFAM. *O drama universal da fome*. Rio de Janeiro: IBGE, 1957, p. 11.

<sup>32</sup> “O livro negro da fome”. *O Seminário*, Rio de Janeiro, Ano II, nº 75, p. 9, set. 1957.

<sup>33</sup> Sobre a matéria citada, Ver: Revista da Semana. Op. Cit. 1957, p. 9.

<sup>34</sup> Tradução livre do autor: “Manifesto pela criação de uma associação mundial de luta contra a fome”.

**Figura 3: Livros de Josué de Castro editados em francês pelo grupo *Économie et Humanisme*.**



Fonte: FUNDAJ.

Consideremos que a publicação de um manifesto deste porte não se dá de forma aleatória e que a fabricação deste documento participa daquilo que alguns historiadores hoje costumam chamar de *escrita auto referencial*, uma maneira intencional de *escrita de si* no mundo, que pode ser melhor compreendida a partir da relação que se estabelece entre o indivíduo e o testemunho que ele fabrica<sup>35</sup>.

A trajetória intelectual de Josué de Castro se insere num momento de importantes transformações políticas e sociais no Brasil. Desde 1925 quando ingressa na Universidade de Medicina da Bahia, posteriormente transferindo-se para a Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro (em 1929), ou seja, no alvorecer do modernismo brasileiro; até a publicação de seu primeiro inquérito sobre a situação alimentar da classe operária no Recife em 1935 – escrito sob os ecos da crise econômica mundial de 1929 que ressoou sobre a economia brasileira –, Castro vivenciou e influenciou as políticas alimentares contribuindo para uma mudança significativa na maneira como o problema da fome era abordado pelo poder público. Este feito se deu em intenso diálogo com a comunidade científica internacional, que na década de 1940, o admite no Comitê Consultivo Permanente de Nutrição da FAO, elegendo-o em 1952 para presidir o Conselho Executivo deste mesmo organismo, onde permaneceu até 1956. Portanto, quando inicia em janeiro de 1957 a escrita de “O livro negro da fome”, Castro já havia adquirido certo prestígio internacional por seus inúmeros estudos sobre alimentação, e

<sup>35</sup> Sobre a escrita *auto referencial* ver.: GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da história: A título de prólogo. In.: GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da história. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. P. 7-24.

também, por sua atuação naquele organismo internacional. Outro fato relevante é que neste mesmo ano, o professor exercia o seu primeiro mandato como Deputado Federal do Brasil eleito por Pernambuco, mas a vida político partidária, ao que parece, não vinha sendo encarada por ele de maneira propositiva. Após se eleger pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) durante o pleito eleitoral de 1954, o intelectual pernambucano furta-se demasiadamente de suas atividades como escritor e ensaísta. Somasse a esse episódio uma percepção negativa que o mesmo passa a atribuir ao Parlamento Brasileiro, como deixa descrito em seu diário pessoal:

A política no Brasil só inspira e aguça para uma espécie de atividade espasmodicamente e intelectualmente improdutivo. Não há debates nem lutas por ideias ou princípios, mas uma surda e contínua luta pessoal por vantagens e posições. É luta de vida e morte – luta vegetativa – sem deixar nenhuma disponibilidade para quaisquer veleidades intelectuais. Depois de dois anos como parlamentar cheguei a triste conclusão da esterilidade e da infecundidade da inteligência do parlamento. É esta uma arena ou circo onde se digladiam outras espécies de força: a astúcia, o cinismo, o oportunismo<sup>36</sup>.

Pode-se considerar, portanto, que “O livro negro da fome” foi para Josué uma maneira de se lançar em novos territórios de engajamento, uma espécie de aporia as “mesquinhas e bobas” ocupações que julgava vir desempenhado, tanto na carreira diplomática, quanto no parlamento brasileiro. Castro deixa registrado em seu diário certo otimismo diante deste novo empreendimento:

Trabalhei (...) na preparação do documento denunciando a miséria mundial. Li algumas coisas extremamente interessantes, como estes documentos da Soil Association mostrando as sutis e tenazes ligações existentes entre o solo, as plantas, os animais e o homem (...). chega-se a conclusão de que a ecologia é uma ciência chave ou ciência mater cujos princípios e métodos se podem desvendar as incógnitas levantadas e não solucionadas por outras ciências, como a biologia, a agronomia, a ciência dos solos, a sociologia<sup>37</sup>.

A “Soil Association” é uma entidade britânica fundada em meados de 1946, por um grupo de agricultores, nutricionistas e outros cientistas de diferentes áreas do conhecimento. O grupo, formado no imediato pós-guerra tinha a preocupação de analisar nos sistemas

---

<sup>36</sup> Apesar de serem espaços de produção da escrita num nível privado, ou seja, na dimensão da intimidade do indivíduo, os diários não deixam de expressar nuances da vida pública. É também um instrumento de escrita *auto referencial*, sobre o qual o sujeito desenvolve uma prática de escrita de si no mundo. Como fontes históricas, são espaços de enunciação que podem evidenciar como uma trajetória individual possui um percurso que se altera ao longo do tempo. Nesse sentido, o mesmo período da vida de uma pessoa pode ser “decomposto” em tempos com ritmos diversos: um tempo do trabalho, u, tempo da casa e etc. sobre o uso dos diários como fonte ver.: GOMES, Op. Cit., 2004; Sobre o diário de Josué de Castro ver.: SILVA, Tânia Elias Magno. Josué por ele mesmo: o diário. In.: SILVA, Tânia Elias Magno (Org). *Josué de Castro*. Rio de Janeiro: Fundação Miguel de Cervantes, 2012; p. 38-39.

<sup>37</sup> SILVA, Op. Cit. 2012, p.8-9.

agrícolas intensivos, o impacto de algumas técnicas de produção sobre natureza e a alimentação humana. Há indícios de que o documento citado por Josué em seu diário seja o “Testament of the land”, que demonstrava como o uso inadequado da terra estava ampliando de maneira alarmante as áreas de fome no mundo. Este e outros documentos foram utilizados como base para a escrita de “O livro negro da fome”, dando a obra uma dimensão atualizada da condição humana diante dos recursos alimentares em fins da década de 1950. São leituras realizadas por Josué para a elaboração de uma unidade de sentido que pudesse explicar, de maneira ensaística e para um público mais amplo que o dos especialistas, as diferentes formas que a fome assumia no estado avançado da nova ordem mundial<sup>38</sup>. Este caminho denota nessas “páginas negras da fome”, a busca de Castro por atualizações no campo científico.

A “carta manifesto” deve ser lida como um registro da aproximação de experiências de vida de um tempo e de um lugar social, que é o lugar do indivíduo, mas que também indiciam uma certa configuração das relações sociais, onde o sujeito está inserido, e de onde busca através do processo escriturário uma fixação, sobretudo, localizar-se diante do mundo fragmentado que o envolve. Este percurso também acaba por abrir fissuras na construção do imaginário social brasileiro acerca da ASCOFAM, através de sua materialidade que é o texto.

“O livro negro da fome” foi publicado numa matéria sequencial dividida em três séries, neste sentido, quando o periódico *O Seminário* lança a obra em território nacional, contribui para uma maior divulgação das ideias centrais que nortearam a criação da ASCOFAM e, sobretudo, a instalação de uma de suas agências no Brasil. As escassas e difusas informações sobre a associação, noticiadas em parte da imprensa carioca, produziram uma busca por definições acerca da real função e formas de ação da entidade. Nesse âmbito, o periódico justificou a publicação da obra afirmando que

Dada à significação deste documento, a sua seriedade e a gravidade das acusações nele formuladas julgamos de alto interesse sua maior divulgação no Brasil. que desde até a presente data foi editado apenas em língua estrangeira<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Para o pesquisador Normando Melo, a forma ensaística é a marca das obras de Josué de Castro e o reflexo de sua preocupação com a divulgação científica, com a democratização do saber. “O livro negro da fome” assume este tom pedagógico. O próprio documento institui o seu público: foi escrito para os “homens de boa vontade”, a todos aqueles que quisessem se capacitar das dificuldades dos povos famintos no pós-guerra. Embora convocasse prioritariamente os intelectuais, seu texto buscou ultrapassar o caráter frio e circunspecto da ciência, aproximando-se dos modos sutis da arte, sem perder em rigor científico. Sobre o assunto ver: MELO, Normando Jorge Albuquerque. Josué de Castro: um compromisso ético, estético e pedagógico. In. SILVA, Op. Cit. 2012, p.133.

<sup>39</sup> O Seminário. Op. Cit. Set 1957, p. 9.

Para Kurt Ritter, na época diretor do Instituto de História da Agricultura da Academia Alemã de Ciências, a iniciativa de Josué era um aprofundamento radical das teses apresentadas em seu livro “Geopolítica da Fome”, ideário que, através do manifesto, vislumbrava ganhar terreno prático, o que de algum modo não foi possível realizar durante os anos em que Castro trabalhou na FAO entre 1952-1956. Para Kurt, os esforços do intelectual pernambucano apontavam para uma realidade pouco comentada naquele momento, o da nítida nulidade dos esforços daquele organismo internacional<sup>40</sup>.

Nas discussões que precederam a criação da FAO, o combate à fome em escala global foi considerado como tarefa de máxima urgência, uma vez que, devido a Segunda Guerra Mundial, a precária alimentação das populações de vários países passou a constituir problema de magnitude sempre crescente. No entanto, com o fim das hostilidades, a crença na reconstrução da economia mundial e, sobretudo, da produção agrícola, agora amparada pelo desenvolvimento técnico e científico – com seus processos de motorização do campo (motores a explosão ou elétricos, tratores e engenhos automotivos cada vez mais potentes), mecanização das atividades agrícolas (máquinas cada vez mais complexas e eficientes capazes de realizar múltiplas tarefas) e quimificação da produção (adubos minerais e produtos de tratamento do solo mais adaptados a cada cultura) –, parece ter sofrido seus primeiros abalos<sup>41</sup>. A crise de “fé” veio de diferentes direções, mas para Josué de Castro, assunto bem tratado na “carta manifesto”, ela se firmava na manutenção de velhos preconceitos.

O primeiro desses “tabus” assentava-se na base das ideologias políticas. Com o fim da última guerra, as estruturas que haviam definido as antigas relações internacionais, com suas hierarquias e lutas por hegemonia, cedem lugar a um imaginário novo que busca se situar como referencial diante de uma realidade que se desdobra e fragmenta, sobretudo, no âmbito das relações políticas. A ideia de uma bipolarização do mundo entendida como processo de afirmação das duas grandes potências econômicas que se sagraram “vencedoras” pós-1945, notadamente os EUA e a URSS, foi determinante, em grande parte, na redefinição das relações políticas mundiais. O próprio termo “guerra fria”, utilizado para expressar os “novos tempos”, pode ser encarado como um exemplo literal dessa construção simbólica, pois busca fixar um conjunto de “significações imaginárias” que, no plano social, ligam-se diretamente aos problemas políticos da guerra<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> RITTER, Kurt. Das causas da fome mundial e dos meios de combatê-la. In: ASCOFAM. *Op. Cit.* 1957, p.24.

<sup>41</sup> MAZOYER, Marcel; ROUDART, Laurence. *História das Agriculturas no Mundo: do neolítico à crise contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2010. p. 420.

<sup>42</sup> Segundo o pensador Cornelius Castoriadis, as “significações imaginárias sociais” são o mecanismo que torna a psique humana apta para a vida. Isto porque os seres humanos têm por natureza o duplo de serem ao mesmo

Tais determinações podem ser facilmente evidenciadas no campo diplomático. No caso dos EUA, a necessidade de uma política de fixação de suas áreas de influência pelo mundo fez com que a Ásia recebesse uma especial atenção da política externa norte-americana no pós-guerra. A URSS, por outro lado, buscou impor seu domínio na Europa Oriental, embora não tivesse negligenciado estratégias de pressão política em parte da Ásia, criando também a sua “esfera” de influência<sup>43</sup>. Naturalmente, este conflito ideológico se estabeleceu na estrutura das instituições internacionais, da qual a FAO é um claro exemplo.

John Boyd Orr, eminente médico e nutricionista escocês que presidiu a FAO entre 1946-1948, sendo o primeiro a dirigir a instituição, expressou-se acerca de sua insatisfação diante dos preconceitos políticos fincados no imaginário da guerra-fria, ao qual cunhou de “futilidade ideológica”<sup>44</sup>. Nas palavras de Orr

(...) até agora, tanto os Estados Unidos como a URSS, em vez de buscarem meios de cooperar, têm preferido alardear sobre as plataformas internacionais as diferenças que os separam, apresentando-as como ideologias opostas e irredutíveis. (...) Coexistência pacífica é o nome irônico que se dá à trégua inquieta em que vivemos enquanto se não desencadeia uma guerra declarada e total, e durante a trégua cada um dos lados se entretém a provocar escaramuças que lhes possam trazer pequenas vitórias na chamada guerra fria. (...) Contudo, tanto o sistema político russo como o das potências ocidentais evoluíram historicamente a partir de condições passadas semelhantes e não passam de meras fases temporárias na marcha das sociedades humanas<sup>45</sup>.

Orr esteve no Brasil durante o período em que atuou na presidência da FAO e, naquele momento, estabeleceu contatos com Josué de Castro, então diretor da Comissão Nacional de Alimentação (CNA). Esta convivência se aprofunda com a nomeação de Josué para a FAO e a afeição intelectual que passam a compartilhar permitiu que Boyd Orr prefaciasse a edição inglesa da *Geopolítica da Fome*. Noutro momento, é perceptível a existência de uma convergência discursiva entre Josué e Orr, que passam a denunciar o aparelhamento ideológico da FAO numa clara insatisfação com a organização. A leitura de um trecho de “O

---

tempo psique e sociedade. É nas significações imaginárias que pomos em órbita uma constelação de significados que são produtos da historicidade humana. Isso pode ser observado na linguagem, fato cultural que cria determinadas categorias e faz funcionar um objeto dentro da sua lógica representativa. O termo, “guerra fria”, emerge dentro deste processo de instituição de um imaginário radical pós-1945 que serve para colocar uma nova forma de sentido para as relações políticas que se delinearam anteriormente ao conflito. Ver.: CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

<sup>43</sup> BIAGI, Orivaldo Leme. *O imaginário da guerra fria*. Revista de História Regional, Ponta Grossa, Paraná, v. 6, n. 1, p.67. 2002.

<sup>44</sup> ORR, John Boyd. *The White Man's Dilemma*. Londres: Allen & Unwin Ltd. 1953. p. 11.

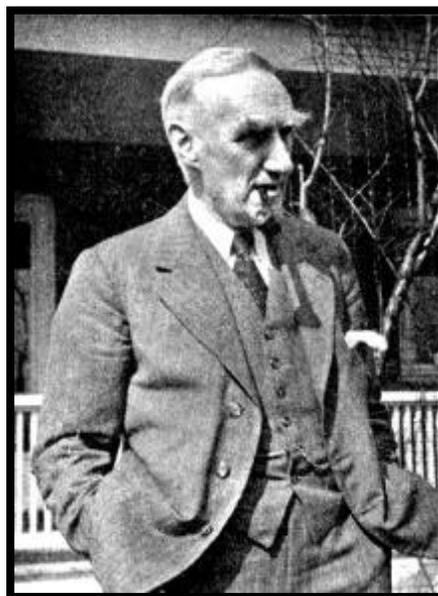
<sup>45</sup> Idem;

livro negro da fome” nos ajuda a compreender os termos desta interpretação. Segundo Castro, na FAO como agência especializada da ONU

Trabalham homens de categoria excepcional que se dedicam de corpo e alma à melhoria das condições humanas, mas infelizmente estes homens não tem poderes nem autoridade funcional para tomar decisões. As decisões dependem das assembleias dos representantes ou delegados dos países que sobrepõem aos altos interesses da humanidade aos egoísticos interesses nacionais. Para resolver um problema desta envergadura faz-se necessária alguma coisa a mais que um organismo internacional. Faz-se necessário um organismo supranacional, liberto das limitadas injunções do que se chama, sem muito fundamento, os interesses nacionais de cada país<sup>46</sup>.

Para homens de espírito humanista, como é o caso de Orr e de Josué, o conhecimento científico possui suas próprias formas de expressão, e o universalismo é um deles. Talvez tenha sido este um dos motivos que os levaram a criar a ASCOFAM. Como intelectuais públicos, ou seja, como personalidades que divulgam suas ideias e agendas para um público que ultrapassa o círculo profissional restrito de seus colegas intelectuais<sup>47</sup>, esses homens buscam arregimentar todos os meios de difusão de ideias disponíveis para promoverem climas de opinião, com a finalidade de produzirem formas de controle, mais ou menos eficazes, dentro do campo de possibilidades de suas ações. A ASCOFAM é um desses instrumentos de ação.

**Figura 4: Sir. John Boyd Orr primeiro dirigente da FAO entre 1945-1948.**



Este eminente médico nutricionista escocês também foi um incentivador da ASCOFAM, tornando-se um dos Sócios Patronos da entidade. Fonte: FAO.

<sup>46</sup> CASTRO. 1957, Op. Cit. p. 23-24.

<sup>47</sup> SOWELL, Thomas. *Os intelectuais e a sociedade*. São Paulo: Realizações Editora, 2009, p.30.

Ao sugerir a criação de uma nova organização, tal qual descrito na “carta manifesto”, que pudesse ser algo mais que de caráter internacional, ou seja, supranacional, portanto, desvinculada de interesses particulares nacionalistas, Castro introduz, através do livro, a questão da autonomia no plano da política e busca nela, o fundamento de um novo *eidos*, de uma nova forma, que é institucional, mas que também é histórica e, que se põe como possibilidade para as relações diplomáticas do pós-guerra<sup>48</sup>.

Até certo ponto, a manutenção da política internacional dentro da lógica da bipolaridade também contribuiu para uma tomada de consciência acerca do papel que os países considerados de economia dependente deveriam ocupar dentro da nova ordem mundial. Os estados pós-coloniais que surgiram depois da Segunda Guerra Mundial, mesmo redefinindo suas fronteiras políticas não se apartaram da dependência imperial ou industrial que mantinham com os países capitalistas. A América Latina, cujo processo de independência política registra-se desde meados do século XIX, também é afetada pelo mesmo processo de dependência e, a partir de 1952 é agrupada, junto com os demais Estados pós-coloniais no conjunto de países definidos como “Terceiro Mundo”, em oposição ao Primeiro Mundo (representando os países capitalistas desenvolvidos) e o Segundo Mundo (representando o grupo dos países comunistas)<sup>49</sup>. A própria terminologia utilizada para agrupar os países de economia dependente, classificados como os últimos na escala de desenvolvimento, reafirmava a questão da desigualdade e fazia minar os valores sobre democracia e liberdade tão utilizados pelos estadistas nas conferências internacionais.

---

<sup>48</sup> Para Stuart Hall, as nações modernas foram formadas no interior de representações simbólicas cuja eficácia sobre a coletividade funda um sentimento de identidade e lealdade compartilhado entre o grupo. As nações, assim como o nacionalismo, surgem, portanto, como comunidades imaginadas, pautadas em narrativas que se contam com o objetivo de estruturar identidades através de experiências compartilhadas, em última instância, como discurso. A abrangência do fenômeno da fome, tal qual a concebia os membros da ASCOFAM, permitiu que a associação atua-se sempre num caráter de neutralidade frente a possíveis especulações nacionalistas. Ocorre que, desde a sua instauração no país, alguns setores da imprensa passam a tratar a sucursal brasileira da ASCOFAM com o prefixo Brás, construindo a sigla BRASCOFAM para a associação, dando-lhe um tom particularista no afã do pensamento nacionalista do período. Este “mal entendido” foi tratado em reunião solene dos membros que decidiram por unanimidade lançarem uma nota à imprensa esclarecendo o assunto. O jornal carioca *Correio da Manhã*, publicou uma matéria sugestiva intitulada “Nacionalismo não serve para vencer a fome”. Segundo a matéria “a Assembleia Geral dos membros da Associação Mundial de Luta Contra a Fome rejeitou de saída à sigla BRASCOFAM que se aventara para a entidade. (...) evitando-se qualquer demagogia, fixou-se logo que a palavra fome deve ser tomada no seu sentido mais amplo, compreendendo tanto a fome aguda como a fome crônica ou mesmo oculta que há tanto em nosso país como em muitos outros – a fome, enfim, não é nem deverá ser nossa”. Sobre o nacionalismo como *comunidade imaginada* ver.: HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011, p. 47-66; exemplo de matéria jornalística que faz uso do termo “BRASCOFAM” para se referir a sucursal brasileira da entidade, ver.: “BRASCOFAM prometeu que vai dar um jeito na fome”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p.1, 30 ago. 1957; Sobre a matéria publicada no *Correio da Manhã*, ver.: “Nacionalismo não serve para vencer a fome”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p.2, 20 set. 1957.

<sup>49</sup> HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 343.

O despertar de uma sensibilidade política terceiro-mundista passa a atrair cada vez mais os intelectuais interessados em compreenderem os processos de dependência que a nova ordem mundial impunha a esses países, o que, de algum modo, trouxe a questão do desenvolvimento econômico para a pauta das discussões internacionais do período. Os sócios da ASCOFAM também buscam se situar no contexto deste debate e nele buscarão expressar a identidade institucional do grupo.

Em entrevista concedida no Brasil, Castro reafirma a ASCOFAM como uma agência voltada, a priori, para o trabalho em países subdesenvolvidos. Em sua análise, o subdesenvolvimento era uma característica comum aos países de fome, que possuíam uma economia marginalizada, incapaz de produzir e progredirem de forma independente<sup>50</sup>. Na sua concepção, o subdesenvolvimento econômico, não era a ausência de desenvolvimento, mas um substrato do mesmo.

Segundo a análise de Castro, verificou-se que era através da necessidade de modernização de suas economias que os países terceiro-mundistas impunham sérios sacrifícios a determinados setores de produção, dando ênfase aos produtos industrializados, cuja valorização de mercado pode ser ascendente, e por outro lado, retraindo a produção de bens primários, estes recorrentemente desvalorizados como mercadorias segundo a lógica dos países mais desenvolvidos. Esse efeito, que era uma espécie de “encruzilhada econômica” apresentada aos países de economia dependente, foi simbolizado por Castro através da expressão “Pão ou Açúcar”<sup>51</sup>, utilizada para designar o dilema dos países subdesenvolvidos do pós-guerra, que deveriam decidir se caminhariam pela via da industrialização desordenada ou optariam por aquela que alimentaria sua população, ou seja, aquela que enfatizaria a produção de bens primários necessários para o desenvolvimento harmônico de uma sociedade<sup>52</sup>. Em um trecho do “Livro negro da fome”, Castro afirma que

para resolver-se este dilema faz-se necessário a estruturação de uma nova teoria científica do desenvolvimento econômico nos países subdesenvolvidos

<sup>50</sup> “O Brasil revelou ao mundo as cores da fome”. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, nº 39, p. 26, set. 1957.

<sup>51</sup> CASTRO, Op. Cit. 1957, p. 28.

<sup>52</sup> O pós-guerra, com sua crise no setor agrícola e a escassez de gêneros alimentícios na Europa e na Ásia, impulsionou à busca por um mercado mais ao sul. No caso específico da América Latina, suas lideranças objetivaram-se ater nessa novidade uma oportunidade de fortalecerem suas indústrias e modernizarem suas economias. No entanto, as estratégias de desenvolvimento baseadas no crescimento industrial e na substituição de alguns produtos de importados por similares nacionais – tal qual ocorrido entre 1934 e 1939, durante a “grande depressão” – impuseram a produção agrícola um ritmo bastante lento, mesmo tendo a agricultura se mantido como principal setor econômico da região contribuindo com cerca de 1/5 do total do PIB e empregando cerca da metade da força de trabalho até 1950. A questão central para a economia regional era, portanto, encontrar maneiras de realizar o desenvolvimento industrial dos países latino-americanos sem que necessariamente, uma inibição do setor agrícola emergisse como resultado da inserção de novos fatores econômicos na região. FAO. *The state of food and agriculture: 2000*. Rome: FAO, 2000, p.113.

para ser posta à prova no campo da realidade social. Deverá esta nova teoria entregar à Economia, os fatores humanos, de forma a fazer do desenvolvimento econômico o meio de proporcionar a todos, não só os bens de necessidade que lhe fazem falta, mas também os bens de dignidade que suas consciências clamam. Embora esta teoria esteja ainda por elaborar-se já se vislumbra claramente alguns de seus princípios fundamentais: todo e qualquer impulso de desenvolvimento econômico só dará resultados práticos incorporando-se em seus princípios de ação a obtenção dos meios de satisfação das necessidades mínimas da vida humana<sup>53</sup>.

A ASCOFAM no plano do desenvolvimento econômico seria, portanto, um laboratório para a elaboração dessa terceira via rumo ao desenvolvimento, ou seja, uma agência que pudesse analisar e propor uma melhora significativa nos padrões de vida das populações subdesenvolvidas com ênfase nas necessidades do homem em todas as suas carências. O conceito “desenvolvimento harmônico” é mais uma vez trazido ao centro do debate para enfatizar a necessidade dos países subdesenvolvidos em buscar um equilíbrio para o dilema “Pão ou Aço”, o que exigiria por parte destes, certo programa de planificação das atividades econômicas com a finalidade de orientar a economia para esta perspectiva.

A fome, portanto, entra na rota dos debates sobre desenvolvimento econômico, e com a ASCOFAM, ganha uma sede jurídica para atuar em diversas localidades do mundo. O termo é definido pela associação como o produto mais radical do subdesenvolvimento, ou seja, como a materialidade de uma pluralidade de fatores historicamente instituídos que legaram as chamadas “áreas de fome” sua cota de miséria e marginalidade. Como afirma o texto base para a fundação da ASCOFAM

Sabemos que estão bem fincadas, nas estruturas econômicas do mundo, as raízes desse problema que só poderá ser extirpado, resolvendo-se profundamente toda estrutura deste solo pantanoso de nossa civilização, onde a fome encontrou condições as mais favoráveis ao seu desenvolvimento. Não estamos pois diante de uma moléstia a ser combatida isoladamente pela ação fulminante de um remédio específico. Não existe um específico para a fome. O que existem são catalizadores capazes de apressar as reações sociais que conduzirão o organismo social à depuração desta impureza ou resíduo dos tempos do feudalismo e da escravidão. É esta ação catalítica que julgamos indicada para o organismo cuja criação é por nós incentivada<sup>54</sup>.

O discurso presente na *carta manifesto* sugere que a ASCOFAM deva atuar como agência catalizadora de potencialidades específicas para ser utilizada no desenvolvimento de áreas subdesenvolvidas. Mas, essa ideia para ganhar materialidade deveria assumir um modo de ação capaz de lhe garantir eficácia no plano da realidade. É na prática institucional que

<sup>53</sup> CASTRO, Op. Cit. 1957, p.29.

<sup>54</sup> CASTRO, Op. Cit. 1957, p.31.

essas ideias, poderiam ou não, cumprir seu itinerário na vida da sociedade brasileira<sup>55</sup>. Contribui para fixar essa metáfora “catalítica” – como descrito acima – no imaginário social brasileiro, a publicação em língua portuguesa do estatuto da ASCOFAM, documento que explicitou as formas de atuação da associação com seus cargos, hierarquias, modos de financiamento, objetivos e limites de ação<sup>56</sup>.

## 1.2. A ASCOFAM E SEU ESTATUTO.

Para nosso estudo, interessa-nos o artigo terceiro do referido estatuto, que dispõe sobre a “finalidade” da associação. Nele o documento busca apresentar a utilidade pública da ASCOFAM nos seguintes termos:

A Associação terá por fim promover, encorajar e organizar no mundo a luta contra a fome, notadamente despertando, desenvolvendo, apoiando, difundindo, preparando, supervisionando, realizando, direta ou indiretamente, estudos, pesquisas, iniciativas, atividades e ações de natureza a fazer conhecer, diminuir ou eliminar, direta ou indiretamente a fome no mundo, isto sem nenhuma limitação. A palavra fome é tomada aqui no seu sentido mais amplo, compreendendo tanto a fome aguda, como a fome crônica, mesmo oculta, a fome quantitativa como a fome energética e a fome epidêmica, como a fome endêmica<sup>57</sup>.

Como disposto no texto, a ASCOFAM se coloca na dupla atividade de ser um instrumento de ação prática e de intervenção objetiva em áreas consideradas de fome em âmbito internacional, valendo-se de estratégias voltadas para a eliminação deste fenômeno, mas também, coloca-se como um centro de pesquisa e difusão de conhecimento acerca das causas e formas de produção da fome. A natureza intervencionista parece estar presente na ideia que concebe a finalidade pública da ASCOFAM. Uma análise comparativa entre a finalidade da associação e o texto base de fundação da FAO, entidade veementemente contraposta à emergência da ASCOFAM, observaremos linhas de forças que não são neutras e que fundam novas práticas de ação para um mesmo problema. Segundo o documento, “Report of the Conference of FAO”<sup>58</sup>, publicado em Quebec, Canada, durante a conferência que instituiu as bases jurídicas deste organismo internacional, eram funções da entidade:

<sup>55</sup> É relevante considerar que esta distinção entre a teoria e a prática figurava na época como uma divisão clara entre ideia e realidade, o que no caso da ASCOFAM pode ser verificada no próprio Livro Negro da Fome.

<sup>56</sup> ASCOFAM, Op. Cit. 1957, p.37-44.

<sup>57</sup> ASCOFAM, Op. Cit. 1957, p. 37.

<sup>58</sup> “Reporto of the Conference of FAO”, First Session City of Quebec, Canada, October 16 to November 1, 1945. Disponível em: <http://www.fao.org>. Acessado em 7 abr. 2016.

1. coletar, analisar, interpretar e disseminar informações relacionadas com nutrição, a alimentação e a agricultura; 2. Promover e, se for o caso, recomendar ações nacionais e internacionais no que diz respeito a: a) pesquisa científica e tecnológica, social e econômica, relativo a nutrição, alimentação e agricultura; b) a melhoria da educação e administração relativas à nutrição, alimentação e agricultura, e a disseminação de conhecimento público da ciência e da prática nutricional e agrícola; c) a conservação dos recursos naturais e adoção de melhores métodos de produção agrícola; d) a melhoria da transformação, comercialização e distribuição de produtos agrícolas e alimentares; e) a adoção de políticas para a concessão de créditos adequada, nacional e internacionalmente; 3. Deve também ser função da organização: a) fornecer assistência técnica aos governos que a solicitar; b) organizar, em cooperação com os governos em causa, tais missões como pode ser necessário para ajuda-los a cumprir as obrigações decorrentes de seus compromissos com a Conferência das Nações Unidas sobre Alimentação e Agricultura; c) tomar todas as medidas necessárias e apropriadas para implementar os objetivos da Organização, conforme estabelecido no preâmbulo<sup>59</sup>.

Como pode ser observado, a carta estatutária da FAO lhe atribuía o caráter de órgão consultivo em assuntos de alimentação e agricultura e, apesar da iniciativa de fomento a pesquisa e a política de crédito que propôs como linha de ação, o documento não lhe concedia nenhum mecanismo de autonomia para disciplinar a produção agrícola dos países membros, ficando a cargo de cada nação a responsabilidade por expandir ou retrair a cultura agrícola conforme seus interesses particulares, que no geral, pautavam-se nas leis regulamentadoras do mercado mundial. O princípio da autonomia presente na expressão “sem nenhuma limitação”, como descrita no artigo terceiro do estatuto da ASCOFAM marca um espaço de diferenciação desta entidade em relação à FAO. A ASCOFAM tem a pretensão de ser, conforme diz o texto, mais que uma agência de fomento a pesquisa ou de consultoria, aspirava a ser uma instituição capaz de intervir diretamente na realidade social dos países subdesenvolvidos.

Para a realização de sua aspiração, estabeleceu-se no artigo quarto do estatuto os “meios de ação”, distribuídos em três eixos:

1) despertar e mobilizar a consciência universal do problema da fome; 2) organizar e estudar uma documentação e forma técnica e humanamente especialistas, assistentes e voluntários; 3) promover campanhas e realizar quaisquer outros atos necessários à consecução de suas finalidades<sup>60</sup>.

A articulação desses *eixos de ação* remontam as estratégias difundidas em “O livro negro da fome”, com especial atenção para o item terceiro que segundo a *carta manifesto* expressava-se pela “formulação e execução de medidas que interfiram diretamente no

<sup>59</sup> Idem;

<sup>60</sup> ASCOFAM, Op. Cit. 1957, p. 38.

equacionamento do problema alimentar dos vários povos”<sup>61</sup>. O que reafirma a natureza intervencionista que seus associados buscaram atribuir à entidade. Este fio discursivo produzido no documento faz da ASCOFAM uma aspiração autonomista de seus realizadores.

O estatuto também discorre acerca da forma organizacional da entidade com seus órgãos e hierarquias. Essa estrutura estabelece as regras de trabalho do grupo e disponibiliza um campo de relações, mais ou menos harmônico, para a execução do que poderíamos chamar de “atos associativos”, ou seja, das tarefas individuais que formam uma unidade de ação. A estrutura da ASCOFAM seguiu o modelo abaixo representado:

**Figura 5: Estrutura da ASCOFAM segundo o seu Estatuto.**



Fonte: ASCOFAM. *A luta mundial contra a fome*. Rio de Janeiro: IBGE, 1957.

Cada setor que forma esta macroestrutura possui sua própria lógica de ação, estabelecendo os limites e as possibilidades para o exercício dos atos associativos, na competência de cada função<sup>62</sup>. Destacamos nesta estrutura a existência de um “Comitê Patrocinador” independente, que funcionou como um conselho não deliberativo, formado por

<sup>61</sup> CASTRO, Op. Cit. 1957, p.34.

<sup>62</sup> Para ter uma melhor noção das atribuições de cada órgão segundo o Estatuto, ver Anexo A.

membros nomeados vitaliciamente, em sua maioria, homens de grande projeção pública em suas determinadas áreas de atuação. Se uma das prerrogativas da ASCOFAM era a de dar visibilidade ao problema da fome mundial, em conformidade com o item primeiro de seus “meios de ação”, o Comitê Patrocinador reunia nomes aptos a atrair para a entidade, numa espécie de “marketing” institucional, o olhar de um público, sejam de especialistas ou daqueles ligados à sociedade civil mais ampla, que poderiam criar empatia com a ASCOFAM, mais pela imagem pública do associado integrante do Comitê Patrocinador, que pelos próprios fundamentos da associação. Nestes termos, a existência do Comitê Patrocinado indicia uma estratégia de fabricação da imagem institucional da ASCOFAM que se confunde com a imagem pública de seus associados, o que contribui para adesão de uma carga de capital simbólico capaz de promover a afinidade da associação com o público. Essa estratégia transpõe os limites deste Comitê e torna-se uma prática institucional disseminada como é possível verificar em uma carta escrita por um dos associados e direcionada ao próprio Josué de Castro. A correspondência versava sobre os noticiários produzidos no Brasil acerca da seção brasileira da ASCOFAM, de onde se ponderou que “quando se fala em ASCOFAM (...) se fala em Josué de Castro”<sup>63</sup>. O emissário ainda recomenda que

O essencial para o bem de todos é dar a ASCOFAM (ASCOFAM significa Josué de Castro) um cunho técnico, impessoal (...). E se a ASCOFAM crescer, dessa ou daquela forma, quem lucrará? De quem será o mérito? Quem a criou? A título de mera argumentação, vamos supor que um nome isolado se destacasse na ASCOFAM (...). O que teria isso de mais?<sup>64</sup>

A centralização da imagem institucional da ASCOFAM na figura intelectual de Josué de Castro, no caso específico de sua recepção no Brasil, pode indicar certo protagonismo do intelectual pernambucano no processo de criação e estabelecimento da associação no país. Mas este mote discursivo, que parece penetrar o imaginário social brasileiro, camufla a composição de um amplo grupo que atuou de maneira engajada para promover a entidade, cruzando suas trajetórias de vida, criando sociabilidades, como será possível observar no decorrer deste estudo. Por hora, deve-se observar que os discursos produzidos pela ASCOFAM – “O livro negro da fome”, seu estatuto contendo sua estrutura organizacional e regras, os pronunciamentos de alguns de seus associados na imprensa nacional e internacional – indiciam uma distribuição da lógica de ação que animou seus atos associativos, porém, as

<sup>63</sup> LIMA, Jamesson Ferreira. [Carta] 3 jun. 1961. Recife. [para] CASTRO, Josué. Rio de Janeiro. 7f. Informa sobre a veiculação da ASCOFAM na imprensa pernambucana. Fonte: FUNDAJ.

<sup>64</sup> Idem.

regras que fundamentam essa lógica de ação não são intransponíveis. Além dessa prerrogativa, também é importante mensurar que os resultados esperados através de programas específicos, não devem ser confundidos com os resultados obtidos ao final da execução dos planos, muito naturalmente porque a materialidades desses trabalhos dependem de fatores internos e externos a associação, o que torna a prática associativa um campo imprevisível, plural e de múltiplas significações, cujo horizonte de produção e reprodução de seus gestos figura num campo de possibilidades sempre aberto.

### 1.3.CONCLUSÕES.

Verifica-se que a chegada da ASCOFAM ao Brasil perpassa por esse processo de construção de uma imagem pública institucional pautada num discurso que a opõe a uma instituição-chave, neste caso específico a FAO; na fixação de alguns valores morais como a noção de “autonomia política” e de “livre agencia”; na territorialização de um eixo de engajamento específico, como é caso do combate à fome nos países subdesenvolvidos; e por fim, no capital político angariado pela projeção pública de seus associados. No capítulo seguinte serão analisados os desdobramentos do trabalho da ASCOFAM no Brasil, num período em que o Nordeste brasileiro adquiria especial atenção do Estado.

## CAPÍTULO II

### DESNATURALIZAR A FOME: O NORDESTE E A GEOGRAFIA DAS DESIGUALDADES.

*Há um velho pensamento que diz: quanto maiores a agudeza e severidade com que formulamos uma tese, tanto mais irresistível ela clamará pela sua antítese.*

*Hermann Hesse<sup>65</sup>*

A ASCOFAM chega ao Brasil num momento de profunda transformação na vida da sociedade brasileira. Superada a instabilidade dos primeiros tempos da administração do então Presidente da República, Juscelino Kubitschek, o país parecia entrar numa fase de crescimento econômico e maior harmonia no plano social<sup>66</sup>. Muito do que foi difundido pelo Departamento de Propaganda do Governo construía esta atmosfera positiva sobre o Brasil. Divulgavam-se as primeiras obras de Brasília e, apesar dos repetidos movimentos grevistas do período, a aceleração do processo de industrialização criava perspectivas positivas para a nação. A definição de um plano de integração nacional cunhado através de uma perspectiva nacional-desenvolvimentista produziu um clima de euforia entorno do *slogan* “50 anos em 5”, segundo o qual Juscelino fazia referência ao fato de que, em seu governo, definitivamente o país se modernizaria, superando o atraso e carimbando seu passaporte para o futuro. Brasília é o exemplo síntese desse imaginário moderno brasileiro<sup>67</sup>.

Embora não tivesse inicialmente incluída no “Plano de Metas” apresentado por Kubitschek durante o decurso de sua candidatura a Presidente da República, a inserção de Brasília em seu projeto de governo rendeu calorosos debates nos meios de comunicação nacional. O periódico, “O observador econômico e financeiro”, por exemplo, realizou uma série de matérias sobre os problemas iniciais enfrentados pelo presidente para tornar a nova capital do país uma realidade. Entre esses contratemplos, o periódico destacou a necessidade de construção de linhas de comunicação terrestres e aéreas para se chegar aos locais de

<sup>65</sup> HESSE, Hermann. *O jogo das contas de vidro*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2007, p.13.

<sup>66</sup> Durante as eleições de 1955 que levaram Juscelino a Presidência da República, inúmeras foram às tentativas de impugnação de sua legislatura, incluindo-se soluções extraconstitucionais para impedir sua posse. Além uma tentativa de anulação do pleito eleitoral na Justiça, realizada pela UDN, alegando a ilegalidade dos votos dos comunistas que apoiaram amplamente Juscelino, o udenista Carlos Lacerda, e outros radicais pregaram escancaradamente o golpe militar. Ver.: COUTO, Ronaldo Costa. *Juscelino Kubitschek*. Brasília: Câmara dos Deputados/Edições Câmara, 2011, p.135.

<sup>67</sup> FUNAG. *A Palavra do Brasil nas Nações Unidas, 1946-1995*. Brasília: FUNAG, 1995, p.107.

trabalho denotando uma forte crítica direcionada a um projeto de cidade que tinha a pretensão de servir de centro de integração territorial do país. Segundo o periódico:

O presidente Kubitscheck foi várias vezes a Brasília. E com ele muitas pessoas. (...) Aqueles que a Companhia Urbanizadora emprega em seus serviços iniciais, entretanto, não têm chegado até lá com tanta facilidade. Existem caminhos terrestres difíceis. Estradas recém-abertas e que começam a ser muito frequentadas estiram-se por centenas de quilômetros, varando zonas desabitadas e ínvias, de sorte que não é confortável que se chega a tão discutido local<sup>68</sup>.

Debates como estes que acompanham o início do projeto “Brasília”, de maneira quase sempre pejorativa, tal qual a expressão de Bernardo Sayão, então diretor da Companhia Urbanizadora da Nova Capital (NOVACAP), que afirmava ser Brasília um mero “furacão de buracos”, vai cedendo lugar a uma paisagem diferenciada, de forma que, já no início de 1958, mostrava-se na região uma “estrutura urbana em formação e, com ela, as primeiras inaugurações capazes de abrandar os mais incrédulos”<sup>69</sup>.

**Figura 6: Construção do Prédio do Congresso Nacional em Brasília, 1958.**



Na foto, os trabalhadores escalam a construção do futuro prédio do Congresso Nacional como verdadeiros alpinistas. A aspiração à modernidade é demonstrada na gigantesca obra a ser realizada. Fonte: Arquivo da Fundação Oscar Niemeyer.

A cidade projetava-se, não apenas sobre o solo do Planalto Central, ganhando espaço, montando-se em estruturas de concreto e ferro, mas de igual modo, desenhava-se como um ato de ação e comunicação simbólica. Ela convertia-se num ideário de autoafirmação da

<sup>68</sup> “Vias de comunicação para atingir a nova capital”. *O observador econômico e financeiro*. Rio de Janeiro, Ano XXI, nº 249, p.87, set. 1957.

<sup>69</sup> FELDHUES, Paulo Raphael Pires. *A Confederação Nacional da Indústria e o Nordeste Brasileiro: o desenvolvimentismo nas páginas de Desenvolvimento & Conjuntura. (1957-1964)*. 2014. 310f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, p.146.

capacidade e dos valores do povo brasileiro. Representava não apenas o exclusivo cumprimento de uma disposição constitucional, mas no símbolo de transformação que o “Plano de Metas” propunha ao trazer seu discurso de modernidade<sup>70</sup>.

Os símbolos são os instrumentos por excelência da integração social. São aqui compreendidos como instrumentos de conhecimento e comunicação social que tornam possível um consenso acerca do sentido do mundo<sup>71</sup>. Nesses termos, Brasília se projeta como imagem de modernidade para um país que vislumbra a superação de suas estruturas arcaicas e de seu marasmo social.

Essa compreensão foi bem difundida na imprensa internacional. Um artigo publicado na revista argentina “Mirador”, destacou a seguinte nota sobre a nova capital:

Transforma-se em realidade, num ritmo acelerado, o velho sonho de transferir para o interior do Brasil a sede do Governo. O esforço extraordinário da atual administração federal concretizará em curto prazo essa antiga aspiração. (...) O momento (para a mudança) não poderia ser mais apropriado. A dinâmica do atual desenvolvimento dá à estrutura do país a necessária plasticidade, por assim dizer, para que Brasília possa transformar-se em um centro de irradiação econômica, cultural e social, no elemento unificador e nivelador anelado por seus criadores. Será Brasília, quiçá, “a fundação do equilíbrio nacional”, como a definiu o Presidente Kubitschek<sup>72</sup>.

Segundo a revista argentina, foi a dinâmica de desenvolvimento proposta pela atual gestão brasileira quem possibilitou a insurgência do que cunhou de “momento apropriado” para a criação de Brasília.

Desde que tomou posse em 1956, e anunciou seu arrojado “Programa de Metas”, instituído sob a supervisão e coordenação de Lucas Lopes e Roberto de Oliveira Campos, Juscelino buscou promover políticas setoriais e investimentos de infraestruturas, sobretudo em energia e transporte, priorizando também a construção de indústrias de base. Tais medidas passam a abrir novos espaços para a economia nacional, e principalmente oportunidades outras para a classe empresarial<sup>73</sup>. É possível, portanto, falar na elaboração de um conjunto de estratégias politico-discursivas pautadas na promoção de um consenso social acerca da estabilidade econômica que aparentemente se processava no país.

<sup>70</sup> MEDEIROS, Valério Augusto Soares. *Momento de criação: a concepção de Brasília e do Congresso Nacional*. Brasília: Câmara dos Deputados/Edições Câmara, 2016, p.19.

<sup>71</sup> BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 84.

<sup>72</sup> BOURDIEU. Op. Cit., 2007, p.10.

<sup>73</sup> Ver: COUTO, Op. Cit. 1957, p.144; Sobre a política de fomento a indústria durante o período do governo de Juscelino Ver.: CAPUTO, Ana Cláudia. A industrialização brasileira nos anos de 1950: uma análise da instrução 113 da SAMUC. *Revista Estudos Econômicos*, São Paulo, v. 39, n. 3, p. 513-538, jul-set. 2009.

As obras de Brasília, assim como outras medidas de cunho estrutural, convergem para o fortalecimento do ideário nacional desenvolvimentista brasileiro. Este encontra na criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) um importante polo de produção e formação do pensamento social do país.

O ISEB é fruto de um longo processo de afirmação de um programa nacional desenvolvimentista voltado para a resolução dos “grandes problemas do país”, observados sob a ótica dos mais variados campos do conhecimento. Sua trajetória remonta ao ano de 1952, quando um grupo de intelectuais passa a reunir-se periodicamente para discutir aspectos da vida nacional em acomodações cedidas pelo Ministério da Agricultura, localizado no Parque Nacional do Itatiaia, situado entre os Estados do Rio de Janeiro e São Paulo<sup>74</sup>. O grupo do “Itatiaia”, com quem ficou conhecido os intelectuais que ali se reuniam, criou uma agenda que segundo afirma seus realizadores buscava:

O esclarecimento de problemas relacionados com a interpretação econômica, sociológica, política e cultural de nossa época, com análise, em particular, das ideias e dos fenômenos políticos contemporâneos e com estudo histórico e sistemático do Brasil<sup>75</sup>.

Esse programa levou, meses depois, à criação do Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política (IBESP), responsável entre 1953 e 1956 pela edição do periódico “Cadernos de Nosso Tempo”, que reuniu as bases do ideário nacionalista que influenciaria parte significativa da intelectualidade brasileira nos anos subsequentes. Tal estrutura serviu de alicerce para a constituição em 1955 do ISEB, através de uma rearticulação institucional promovida entre o IBESP e a CAPES (Campanha de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior)<sup>76</sup>.

Fundado durante o governo de Café Filho, o ISEB deu início a suas atividades proporcionando ao público brasileiro uma série de onze conferências proferidas pela instituição. Segundo noticiado no periódico “O observador econômico e social”, essas conferências reuniu no ISEB as “figuras” mais “representativas da inteligência brasileira”, cujos pronunciamentos seriam publicados em um livro intitulado: “Introdução aos problemas

<sup>74</sup> SCHWARTZMAN, Simon. *O pensamento nacionalista e os “Cadernos de Nosso Tempo”*. Brasília: Editora Universidade de Brasília/Câmara dos Deputados, 1979, p.3.

<sup>75</sup> Idem.

<sup>76</sup> Hoje nomeada como “Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior”, a CAPES, surge em 1951, durante o segundo governo de Getúlio Vargas. A retomada do projeto de construção de uma nação desenvolvida e independente fez parte do ideário de sua instituição, o que representou uma resposta direta a necessidade de formação de pessoal especializado para atender a complexa administração pública e ao pesado processo de industrialização que se estabelecia naquela fase do Brasil Republicano.

do Brasil”. Tratava-se de um primeiro movimento na elaboração de uma cartilha síntese sobre a atualidade brasileira<sup>77</sup>.

O livro anunciado como primeira produção teórica do ISEB possuía o seguinte sumário: 1. “Os intelectuais e a crise brasileira”, texto de San Thiago Dantas; 2. “Problemática da realidade nacional”, de Alexandre Kafka; 3. “Política do desenvolvimento”, de Edwaldo Corrêa Lima; 4. “Industrialização e base agrária”, de Rômulo de Almeida; 5. “Estrutura social do Brasil”, de Djacir Menezes; 6. “Classe social e partido político”, de Hélio Cabral; 7. “Condições institucionais de desenvolvimento”, de Temístocles Cavalcanti; 8. “Estudos histórico-sociológicos da cultura brasileira”, de Roland Corbisier; 9. “Cultura e desenvolvimento”, de Roberto Campos. Na mesma matéria se anunciava a edição de uma monografia de Nelson Werneck Sodré, intitulada “As classes sociais no Brasil”<sup>78</sup>.

Através dessa lista de publicações é possível considerar que o ISEB não possuía um grupo ideologicamente homogêneo, no entanto, os intelectuais ligados ao instituto convergem para um mesmo movimento, o de assumirem a liderança política nacional por seus próprios meios.

Durante a gestão de Juscelino, iniciada em 1956, esses intelectuais encontram um terreno propício para a difusão de suas ideias e de seu engajamento na vida pública. A reordenação econômica levada a efeito através do “Plano de Metas” fez com que a noção de desenvolvimento estivesse intimamente apoiada na ação efetiva do aparelho público<sup>79</sup>. O nacionalismo, então discutido nos diferentes aspectos da vida nacional é encarado como um ponto articulador dos processos de autonomia política do país. Sobre esse epíteto, era possível debater o lugar do capital estrangeiro na economia brasileira; estratégias de valorização das empresas estatais – com principal ênfase na PETROBRAS –; também, os caminhos a serem percorridos no campo diplomático, sobretudo, na formação de uma política de neutralidade frente às pressões exercidas no desenrolar da Guerra Fria. O conceito de nacionalismo aqui empregado, cria-se em oposição ao “entreguismo”, termo utilizado por alguns isebianos para denunciar as ideologias que patrocinavam formas de dependência do país a uma potência hegemônica, no caso mais frequente, eram “entreguistas” os que apoiavam o alinhamento do Brasil aos interesses norte-americanos<sup>80</sup>.

<sup>77</sup> “Problemas Brasileiros”. *O observador econômico e financeiro*. Rio de Janeiro, Ano XX, nº238, p. 11, dez. 1955.

<sup>78</sup> Idem.

<sup>79</sup> ALMEIRDA, Candido Mendes de. ISEB: fundação e ruptura. In.: TOLEDO, Caio Navarro de (Org). *Intelectuais e política no Brasil: A experiência do ISEB*. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

<sup>80</sup> Sobre esse assunto indicamos o livro do isebiano Hélio Jaguaribe, publicado em 1958 e que contou com a supervisão de Roland Corbisier. Esta obra chega novamente ao público brasileiro através de sua publicação pela

Em suma, o idealismo nacional desenvolvimentista produzido no interior do ISEB, contribui para fixar uma imagem de que o país vivia um processo de ruptura histórica com arcaicas estruturas econômicas, fator primeiro do subdesenvolvimento do país. Nesse sentido, os isebianos apoiam as campanhas de industrialização do país, única maneira de elevar o Brasil à sua emancipação e à plena soberania<sup>81</sup>.

O afã construído no envolver deste ideário, bem simbolizado na construção de Brasília, assim como, na apologia à indústria nacional, dá bem o tom do valor heurístico que o novo surto de modernização buscava fixar no imaginário nacional. Não seria estranho considerar que esse movimento remonta as experiências sócio culturais dos anos vinte, quando, impulsionado pela “Semana de Arte Moderna” de São Paulo, um novo ciclo de debates se estabeleceu no país, deslocando não apenas a relação que os intelectuais e artistas brasileiros mantinham com o passado histórico nacional em função de um novo olhar sobre o Brasil, mas também, provocando neles a necessidade de se pensar a questão da nossa dependência cultural, tão bem expressa nas figurações posteriores do movimento antropofágico<sup>82</sup>.

O nacional desenvolvimentismo traduz-se, de certa maneira, nessa experiência de modernidade prefigurada no imaginário coletivo brasileiro, o que o torna um modelo construído por incisões, hora dialogando com esse passado histórico cultural para fincar as bases de seu nacionalismo, hora visualizando um novo horizonte de expectativas para o país. Tratando-se de uma experiência tão marcante para o conjunto da sociedade brasileira, é possível que esse modelo ideológico trouxesse consigo antigas questões.

No ano de 1958, quando as expectativas prometiam colocar o país em dia com a modernização e a modernidade, um evento eclodiu no Nordeste do Brasil quebrando o curso regular do tempo. Um longo período de estiagens fez com que o mês de março passasse sem qualquer precipitação, recolhendo ainda mais os leitos dos rios. Os açudes de regiões estratégicas com seus reservatórios “à mingua”, não demoraram a secar, tornando vãs as

---

editora FUNAG, em 2013. JAGUARIBE, Hélio. *O Nacionalismo na atualidade brasileira*. Brasília: FUNAG, 2013, p.17.

<sup>81</sup> REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007, p. 166.

<sup>82</sup> O projeto modernista após a semana de 22 foi consagrado pela historiografia e pela crítica literária a partir de sua desvinculação com o Futurismo, notadamente, para que se esboçasse a elaboração de um pensamento nacionalista. Tal projeto ocorre de modo mais contundente nos escritos de Mario de Andrade e Oswald de Andrade, ou, pelo menos, é sobre estes modernistas que recai a maior parte das pesquisas, o que leva alguns estudiosos a considerarem ambos precursores de um alto Modernismo no Brasil. É a construção de um modelo exemplo de intelectual modernista que será bastante assimilado nas décadas seguintes. Este modelo terá, inicialmente, nas formulações do “movimento antropofágico”, a construção de uma lógica cultural capaz de negar os fundamentos do colonialismo, neste caso representativo, o colonialismo jesuítico, e propor outro modelo de evolução cultural. Sobre o tema ver: SILVA, Anderson Pires da. *Mario e Oswald: uma história privada do modernismo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p.51.

esperanças de chuva que se renovavam frequentemente no dia de São José<sup>83</sup>. Pressionados pelas intemperanças do ambiente, uma leva de retirante ganha as estradas. São os “flagelados da seca”, caminheiros de um doloroso cortejo de infelizes, deslocando-se de seu chão em busca de outros lugares menos áridos, onde a miséria não minguie de vez suas existências. “A Grande Seca”, como ficou conhecido publicamente esse acontecimento, foi uma das mais dramáticas estiagens do século XX.

Edmir Regis, jornalista colaborador da revista “O Cruzeiro”, publicou uma matéria sobre a situação dos flagelados em Pernambuco. É notório que sua reportagem ao tomar como referência esta federação buscou se valer do papel que sua capital, Recife, desempenhava naqueles anos, como cidade-núcleo de uma ampla porção do território nordestino<sup>84</sup>. Eram, portanto, as calamidades pernambucanas uma representação expressiva de outras regiões, e sua capital um lugar de refúgio para muitos retirantes. Nesse sentido o título da matéria, “Fome e Seca no Nordeste”, ultrapassa os fatores locais, e chama a atenção para os desajustes sociais que as secas produziam. Segundo Regis

Um sol inclemente há quase um ano vem castigando as terras do agreste sertão pernambucano. Ou melhor de todo Nordeste. De vários estados, chegam as mais alarmantes notícias: os flagelados invadiram a cidade de Buíque. A situação de Serra Talhada é de quase desespero. Milhares de retirantes, em Patos, na Paraíba, ameaçam marchar sobre a Capital. E assim, numa voragem impressionante, vão chegando as mais violentas notícias. Em Caruaru, cidade mais importante do interior pernambucano, colocada em segundo lugar no quadro populacional do Estado, o drama de seu povo tem algo de bíblico. (...) O Rio Ipojuca, único a cortar as suas terras, nada mais é do que uma estrada poeirenta, irregular, muitas vezes utilizada pelos retirantes no seu nomadismo de miséria e fome. A população vive o “Drama da água”. (...) Nos Bairros mais humildes da cidade cometem-se atos de desespero. (...) A situação é cada vez mais grave. Os hotéis ameaçam fechar as portas. Os hospitais não funcionam regularmente. As escolas acusam um “déficit” de frequência assustador<sup>85</sup>.

No Ceará a situação era ainda mais alarmante. Em Pentecostes, cidade do Norte desse Estado, a escassez de alimentos gerou medo de pilhagens, obrigando comerciantes ao

<sup>83</sup> FELDHUES, Op. Cit. 2014, p.147.

<sup>84</sup> TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *O movimento e a linha: presença do teatro do Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife (1946-1964)*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007, p. 33.

<sup>85</sup> A matéria faz uso de fotografias para documentar visualmente a situação paupérrima dos flagelados da seca. Essas imagens foram reforçadas com fragmentos de textos que remontam a um imaginário peculiar sobre o Nordeste do Brasil. O que se configurou chamar por parte da crítica brasileira de romance regionalista parece servir de inspiração para que Regis desenvolva seu apelo para o “drama” nordestino. Na mesma página em que uma fotografia registra a partida de uma família de retirantes em seu êxodo forçado, o jornalista se vale de trecho do famoso romance “A Bagaceira”, de José Américo de Almeida, denotando que os flagelados “expulsos de seu paraíso por espadas de fogo, iam, ao acaso, em descaminhos, no arrastão dos maus fados”. REGIS, Edmir. “Fome e Seca no Nordeste”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, nº. 26, 5 abr. 1958, p.41; Sobre o romance “A Bagaceira”, ver.: ALMEIDA, José Américo de. *A Bagaceira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 29.

fechamento de seus estabelecimentos<sup>86</sup>. O próprio Juscelino reconheceu o estado de calamidade da população cearense admitindo a existência de 10 mil concentrados em Iguatu, no Centro-Sul do Ceará, e 80% de morte do rebanho bovino em Quixadá, no Sertão do mesmo Estado<sup>87</sup>.

Diante desta situação alarmante, o clamor de uma política emergencial mais uma vez toma lugar no Nordeste. O DNOCS foi requerido na construção de açudes. O Ministério da Aviação tratou de contratar flagelados para o trabalho em diversas rodovias da região, e a Marinha Mercante se ocupou com o transporte de feijão e charque para àquela população<sup>88</sup>. Porém, essas medidas emergenciais não eram condizentes com as novas perspectivas de planejamento econômico e modernização do país. Manter o Nordeste neste marasmo de catástrofes e mendicância era um contrassenso diante do engajamento e promoção da obra faraônica que Juscelino realizava em Brasília.

O clamor por uma redefinição estratégica para o Nordeste ganha relevo em 1955 durante o Congresso de Salvação do Nordeste. Realizado em Recife, o encontro reuniu mais de duas mil pessoas, entre autoridades, parlamentares, representantes da indústria, do comércio, de sindicatos, camponeses, profissionais liberais, estudantes, todos num mesmo fórum de debates para discutirem abertamente os principais problemas socioeconômicos da região. Durante os trabalhos, o fenômeno das secas periódicas que acometiam a região foi claramente apresentado como um problema estrutural, mais que de determinações geográficas. O documento síntese daquele conclave, publicado após o evento, a “Carta de Salvação do Nordeste”, reunia as principais linhas de pensamento que convergiram para identificar que ao “flagelo das secas juntam-se os males do latifúndio, quase sempre improdutivo”<sup>89</sup>.

Observa-se que uma nova compreensão política e técnica do Nordeste emergem daquele Congresso. A questão do latifúndio é reposicionada como um empecilho para o surgimento de novas relações no campo e a reforma agrária passa a ganhar relevo na resolução e equacionamento dos problemas da região. Uma nova disposição discursiva vai se formando elaborando novas sensibilidades em relação ao espaço. Mesmo o regionalismo de Gilberto Freyre destoava diante da dura realidade das secas. O açúcar, a cana, o latifúndio, tão

---

<sup>86</sup> FELDHUES, Op. Cit. 2014, p.147.

<sup>87</sup> Idem.

<sup>88</sup> Ibidem.

<sup>89</sup> A Carta de Salvação do Nordeste foi parcialmente reproduzida no jornal carioca *Imprensa Popular*. Ver.: “Indispensável à democracia para o progresso do Nordeste”. *Imprensa Popular*. Rio de Janeiro. p.3, 31 ago. 1955.

exaltados em obras como “Casa-Grande & Senzala”, passam a ser apontados como os principais fatores de estagnação econômica do Nordeste<sup>90</sup>. O regime patriarcal e aristocrático residente desde Pernambuco até recôncavo baiano nos primórdios do período colonial, lembrados por Freyre como um tipo de *ethos* nacionalista sob o qual uma experiência fraternal de trabalho, de “raças”, de “cores”, que outrora formaram a carne e os ossos do povo brasileiro, adquiria outros ares, um diletantismo romântico, talvez, como apontou um de seus críticos<sup>91</sup>.

No mesmo período, um movimento setorial de trabalhadores rurais residentes no Engenho Galileia, situado na cidade de Vitória de Santo Antão, distante 50 quilômetros de Recife, cria uma série de mobilizações entorno da questão agrária em Pernambuco. Deste processo é criada as Ligas Camponesas, fundada, a priori, com o objetivo de atender de forma pontual aos problemas prementes daquela comunidade. Um microclima de disputas construído no entorno do direito de uso das terras daquele engenho por famílias de camponeses, chama a atenção da imprensa nacional e internacional, transpondo os limites iniciais daquele conflito<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> A ideia de que no Nordeste se havia formado ao longo dos anos uma economia inadequada à sua geografia ganha força nos debates intelectuais da época como será possível observar mais adiante, quando tratarmos do pensamento social de Celso Furtado, assim como, das contribuições do mesmo para a redefinição das políticas públicas voltadas para esta região.

<sup>91</sup> Fato bem conhecido é a querela entre Gilberto Freyre e Josué de Castro durante os anos de 1930, período que delineou a formação do campo nutricional em Pernambuco. O debate se estabeleceu em torno do trabalho de livre-docência apresentado por Josué para a cátedra de fisiologia da Faculdade de Medicina do Recife, intitulada “O problema fisiológico da Alimentação Brasileira”. No estudo, Castro afirmava que a monocultura foi um dos principais fatores para a formação de uma cultura alimentar deficiente e, sobretudo em proteínas, e que essa má alimentação atingiu as classes economicamente mais empobrecidas. Freyre tece uma crítica radical as conclusões de Josué, sobretudo, em defesa de uma generalização dos hábitos alimentares deficientes entre todas as esferas da sociedade patriarcal. A resposta de Josué à Freyre foi contundente: “A rigor (...) são afirmações como esta destituídas de todo fundamento, ao lado de uma impropriedade vocabular que denuncia o desconhecimento, o mais completo, do autor, dos assuntos de alimentação, que tornam a obra de Gilberto Freyre uma obra destituída de qualquer valor científico”. A obra em questão é “Casa-Grande & Senzala”, já naqueles anos desqualificada por Castro que apontava suas críticas levando em consideração as consequências danosas do latifúndio para a cultura alimentar do nordestino. Sobre a crítica de Freyre Ver.: FREYRE, Gilberto. Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sobre o regime de economia patriarcal. São Paulo: Global, 2006, p.149; Para ver a replica de Josué Ver.: CASTRO, Josué. *Geografia da Fome*. São Paulo: URUPÊS, 1965, p. 126.

<sup>92</sup> Rememorando estes acontecimentos, Josué de Castro inicia a escrita de “Sete palmos de terra e um caixão: ensaios sobre o Nordeste, área explosiva”, livro que fazia em 1962, alusão à projeção do Nordeste como uma área de sofrimento, de um duplo sofrimento: “o do homem” e “o da terra”. Segundo Josué: “Terra e homem, martirizados há séculos por uma espécie de *complot* de forças adversas: de forças naturais e forças culturais. O sofrimento, ou melhor, as marcas da sua presença, são tão constantes na paisagem nordestina, que dão a impressão tão constante de que toda a terra do Nordeste não passa de um cenário especialmente montado para nele ser representada uma tragédia”. O livro foi claramente escrito para o público norte-americano, como forma de esclarecimento acerca das “verdades” sobre a região que desde 1960 passa a figurar como uma área de revolta e de tendência para linhas políticas comunistas. A questão agrária projetada no clamor das Ligas Camponesas é interligada a Guerra Fria e a Revolução Cubana em uma matéria sugestiva do jornalista Tad Zuluc, que esteve no Nordeste e reportou para o *The New York Times*, as tendências do movimento camponês. A matéria foi construída de maneira a não deixar dúvida para o público daquele jornal que o Nordeste era uma área incendiária, e que as lutas sociais do campo tinham uma orientação comunista. Considerado uma importante

No contexto dessas reivindicações, realiza-se em Recife o Iº Congresso de Camponeses de Pernambuco, patrocinado pela FAO, que na época assentava o nome de Josué de Castro no cargo de diretor-geral do conselho. Cerca de três mil delegados se inscreveram naquele encontro que, “pela primeira vez desfilaram com cartazes e instrumentos de trabalho pelas ruas” da cidade<sup>93</sup>. O encerramento do evento contou com uma massiva concentração de camponeses, aglutinados às portas da Assembleia Legislativa, “sob fremitosos aplausos à reforma agrária”<sup>94</sup>.

**Figura 7: Josué de Castro e Francisco Julião.**



Na foto, Josué de Castro semeia suas ideias junto a integrantes das Ligas Camponesas. Ao lado, uma das lideranças do movimento camponês, Francisco Julião. Fonte: FUNDAJ.

No ano 1956, Dom Helder Câmara, convida o recém empossado presidente, Juscelino Kubitschek, para participar do I Encontro dos Bispos do Nordeste, evento que pretendia

---

liderança das Ligas Camponesas, o advogado e então deputado estadual, Francisco Julião, foi naquele ano acionado por Josué de Castro em correspondência que lhe solicitava uma documentação a respeito daquele movimento rural, assim como sobre o envolvimento de Julião no empreendimento que, segundo Josué, tratava-se de um processo “de libertação dos camponeses nordestinos”. Sobre o livro escrito por Josué ver: CASTRO, Josué. *Sete palmas de terra e um caixão: ensaios sobre o Nordeste, área explosiva*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1965; Sobre a reportagem de Tad Zuluc, ver: MONTENEGRO, Antônio Torres. *Ligas Camponesas e sindicatos rurais em tempo de revolução*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.). *O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p.261; Sobre a carta de Josué enviada a Francisco Julião ver: CASTRO, Josué. [Carta] 4 jan. 1964. Genebra. [para] JULIÃO, Francisco. 1f. Fonte: Fundaj.

<sup>93</sup> MORAIS, Clodomir. *A queda de uma oligarquia*. Recife: Editora Gersa, 1959. p.39.

<sup>94</sup> Idem.

refletir sobre os problemas religiosos enfrentados pelas dioceses nordestinas em virtude da conjuntura socioeconômica da região. Na ocasião o presidente reafirmou o seu compromisso de governar com um olhar centrado na totalidade dos territórios brasileiros e “de fazer de uma região central do Nordeste um outro Estado de São Paulo”<sup>95</sup>.

Estas mobilizações que antecederam a “Grande Seca” de 1958 adquiriram ampla repercussão na imprensa e o apoio da opinião pública, sobretudo no Rio de Janeiro, reafirmando a necessidade de mudanças na condução das políticas emergenciais para o Nordeste.

A resposta do governo a essas reivindicações veio através de um plano de desenvolvimento para a região que marcou definitivamente o ano de 1959 como o ano de intervenções diretas e incisivas sobre o Nordeste. Em mensagem enviada ao Congresso Nacional, o presidente não deixa dúvida quanto a sua determinação em unir, mesmo que tardiamente, aquele território, pensado dentro de suas necessidades específicas, ao programa de integração nacional. Segundo o documento

Reformulam-se, no momento, os problemas da valorização regional, através de um plano de conjunto e da concentração de recursos em obras básicas. É no Nordeste que essa nova política entra em fase decisiva, com vistas a lhe reorganizar a economia, tomando-a resistente ao impacto das secas e melhorando o padrão de vida das suas populações. Está sendo revista a política federal de inversão de produção rural da zona semi-árida, e bem assim abrir frentes de colonização. Na faixa litorânea, a industrialização, à base do aproveitamento das matérias-primas locais, apresenta-se como a forma indicada para o desenvolvimento econômico. Ao critério assistencial, que predominava nas obras do Polígono das Secas, substituiu-se rigoroso trabalho de planejamento, no qual se indicam soluções racionais para os problemas<sup>96</sup>.

A mensagem coloca o planejamento como único meio de integração regional. Esse é o esboço de um programa que culminará na criação da “Operação Nordeste”, a meta 31 do plano de desenvolvimento nacional que foi, na época, apontada como um movimento decisivo em direção a mudanças no *status quo* do Nordeste. Seu encarregado, o economista Celso Furtado, tornou-se uma personagem indispensavelmente citada ou mesmo requerida, onde quer que se fizesse presente o “novo programa”.

---

<sup>95</sup> OLIVEIRA, Juscelino Kubitschek de. *Discurso de Encerramento do Encontro dos Bispos do Nordeste, Sobre os Problemas da Região*. Campina Grande, 26 de maio de 1956. Presidência da República, Coordenação-Geral de Documentação e Informações, Biblioteca da Presidência da República.

<sup>96</sup> OLIVEIRA, Juscelino Kubitschek. *Mensagem ao Congresso Nacional*: remetida pelo Presidente da República na abertura da sessão legislativa de 1959. Rio de Janeiro: Brasil, 1959, p.25.

Roland Corbisier, então diretor do ISEB, deu notória atenção à nova política do Governo. Foi elaborado no instituto um curso nos mesmos moldes do circuito de estudos acerca dos “Problemas do Brasil”. O economista Celso Furtado foi convidado a proferir uma palestra sobre as ideias norteadoras da “Operação Nordeste”. O público alvo do curso eram os oficiais das forças armadas e a tese apresentada pelo economista se baseava em uma enfática premissa: a de que se fazia necessário industrializar o Nordeste<sup>97</sup>.

Segundo o economista, durante o século XIX o Brasil era uma constelação de pequenos sistemas econômicos isolados, unidos por um vínculo político e, por conseguinte, ligados à economia internacional. O desenvolvimento econômico do país, nos últimos anos do século XIX e nos primeiros decênios do século XX tendeu a assumir uma articulação cada vez maior dessas ilhas econômicas. O ponto central do argumento de Furtado era que tal articulação teria se realizado em torno de um mercado em constante expansão no centro-sul, que encontrava na exportação de café seu impulso de crescimento. Portanto, quando a economia do açúcar (principal mercadoria do Nordeste) entrou em colapso, com a desorganização do mercado mundial do produto, sua sobrevivência tornou-se possível graças a uma reserva de mercado na região centro-sul. Não apenas o açúcar, mas excedentes de arroz, trigo, vinhos e outros gêneros produzidos nas demais regiões do país, que antes eram remetidos para o exterior, encontraram neste mercado interno em expansão, um lócus de escoamento. Esta nova divisão geográfica do trabalho, teria se instituído na oposição de um centro de desenvolvimento industrial em relação a uma área produtora de matérias primas<sup>98</sup>.

Esta interpretação acerca das dificuldades históricas do Nordeste busca explicitar os vínculos de dependência entre uma metrópole desenvolvida (notadamente o Centro-Sul do país) e uma colônia que a sustenta (as regiões periféricas do qual o Nordeste é uma área representativa). Caio Prado Júnior já havia lançado algumas luzes sobre este assunto em seu estudo “A Formação do Brasil Contemporâneo”, mas uma novidade se colocava a esteia da interpretação econômica do Nordeste realizada por Furtado<sup>99</sup>. Segundo o palestrante, não poderiam coexistir no mesmo país um sistema industrial de base regional e um conjunto de

<sup>97</sup> FURTADO, Celso. *A Operação Nordeste*. Rio de Janeiro: ISEB, 1959, p.33.

<sup>98</sup> FURTADO, Op. Cit. 1959, p.10-13.

<sup>99</sup> Lançado no ano de 1942, o livro de Caio Prado Junior, “Formação do Brasil contemporâneo”, buscou analisar o processo de formação da estrutura econômica brasileira, compreendendo-a, basicamente, no contexto do período colonial. O livro buscou demonstrar que a economia nacional não poderia ser vista de maneira isolada, e que esta fazia parte de um empreendimento maior, o de sua inserção no mundo capitalista. A linha marxista e evolutiva da história brasileira é uma premissa fundamental apresentada na obra. Possuindo ampla penetração no meio intelectual a obra ajudou a difundir a ideia de que o Brasil, embora experimentando um novo processo de sua história política, ainda mantinha íntima relação com as arcaicas estruturas da economia colonial, estas marcavam as desigualdades sociais e territoriais do país. Ver.: JUNIOR, Caio Prado. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

economias primárias dependentes e subordinadas, por uma razão que julgou “muito simples”: “as relações econômicas entre uma economia industrial e economias primárias tendem sempre a formas de exploração”<sup>100</sup>. E concluiu,

Se tal fenômeno vier a ocorrer no Brasil, país de grande extensão geográfica, a formação de grupos regionais antagônicos poderá ameaçar a maior conquista de nosso passado: a unidade nacional<sup>101</sup>.

O economista, munido de estudos técnicos realizados na região em 1956, identificou que os níveis de disparidades do desenvolvimento do Nordeste em relação ao Centro-Sul eram bastante significativos, possuindo esta região uma renda *per capita* menor em aproximadamente 32% se comparada a regiões mais industrializadas, como por exemplo, São Paulo. Esta informação, afirmou Furtado, se convertida a uma taxa adequada de câmbio, demonstraria que o montante da renda distribuída por habitante no Nordeste não chegava a 100 dólares anuais<sup>102</sup>. Furtado acrescentava que tal disparidade era uma espécie de “lei natural” da economia moderna que produzia o desenvolvimento regional pela via da desigualdade<sup>103</sup>. Daí a necessidade de disciplinar o crescimento econômico do país. A industrialização do Nordeste era um importante caminho para se alcançar resultados significativos, posto que ela poderia absorver meio milhão de desocupados nas zonas urbanas nordestinas. Todavia, segundo Furtado, a industrialização da região condicionava-se ao aumento da produção de alimentos, isto é, à resolução do problema agrícola<sup>104</sup>. A relação era direta, sem aumento da oferta de alimentos não se faria a industrialização, e sem indústrias não se imaginaria desenvolvimento econômico no Nordeste.

O historiador Paulo Raphael Pires Feldhues, explica essa premissa da “Operação Nordeste” considerando que

A expectativa de Furtado era de que um círculo virtuoso seria construído caso fossem elevados, simultaneamente, a demanda por alimentos e o poder de compra das zonas urbanas, a partir da industrialização. A implantação de novas indústrias no Nordeste sem o aumento da oferta de gêneros alimentícios, por sua vez, pressionaria os preços deste para cima, forçando, com isso, que também os salários fossem elevados. O desenvolvimento industrial neste cenário estaria fadado ao fracasso, pois perderia o Nordeste

<sup>100</sup> FURTADO, Op. Cit. 1959, p.10-13.

<sup>101</sup> Idem.

<sup>102</sup> FURTADO, Celso. *Uma política de desenvolvimento econômico para o Nordeste. Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste, Conselho do Desenvolvimento, Presidência da República*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959.

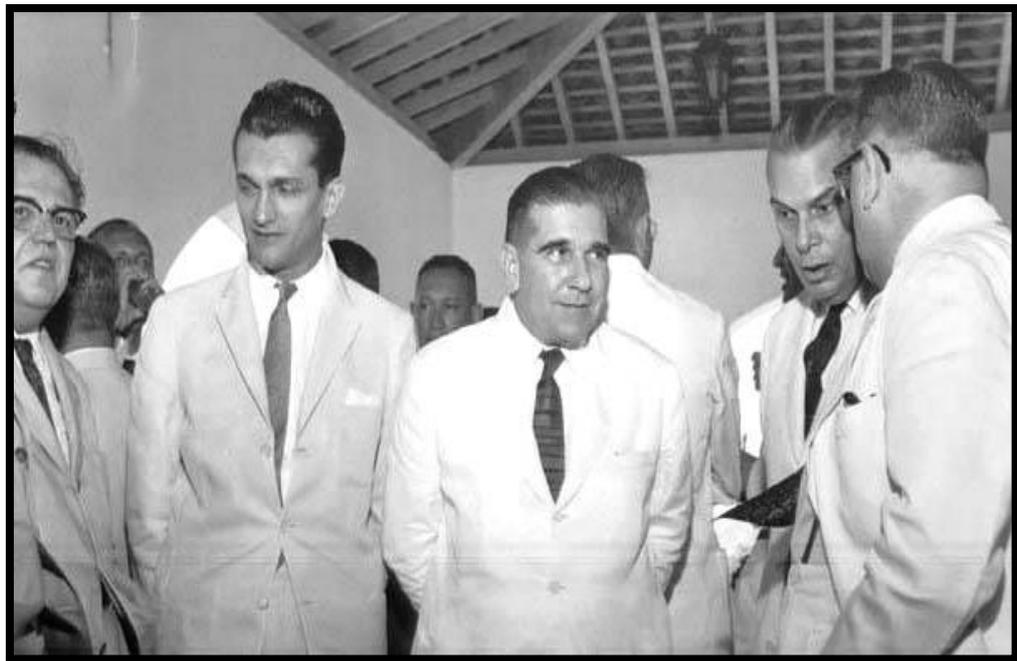
<sup>103</sup> Idem.

<sup>104</sup> FURTADO, Op. Cit. 1959, p. 38.

sua principal vantagem sobre a indústria do Centro-Sul, seu custo de mão-de-obra<sup>105</sup>.

A “Operação Nordeste” deu base para que o discurso de combate à fome no Brasil convergisse para o ideário de modernidade ora emergente, fixando-se numa região específica com maior força. Sua campanha promocional recebe boa acolhida em parte significativa da imprensa nacional e o desenvolver de suas atividades culmina na criação da SUDENE, em 1960.

**Figura 8: Celso Furtado e o governador de Pernambuco, Cid Sampaio.**



A aproximação das lideranças da Operação Nordeste com o Governo de Pernambuco permitiu que a SUDENE fosse instalada em Recife. Fonte: FGV.

É importante considerar que a assimilação de um conjunto de medidas voltadas para a industrialização do Nordeste, cuja orientação previa o fomento na produção de gêneros alimentício, indicia a projeção das ideias patrocinadas pela ASCOFAM sobre a definição da meta 31 do plano de desenvolvimento nacional. O dilema “Pão ou Aço”, bem difundido na carta manifesto que deu curso à criação da associação, aparece como um resíduo, como um elemento pouco notável na “Operação Nordeste”, mas é possível restituí-lo nos traços individuais que deram forma a este objeto.

No dia 17 de fevereiro de 1959, no salão do Palácio do Catete, sentaram-se em torno de uma grande mesa, parlamentares, ministros, governadores do Nordeste e dom Helder

<sup>105</sup> FELDHUES, Op. Cit. 2014, p. 159.

Câmara, para discutirem as linhas de lançamento da “Operação Nordeste”. Na liderança desta reunião estavam o Presidente Juscelino Kubitschek e o economista Celso Furtado<sup>106</sup>. Entre os citados parlamentares se contava o nome de Josué de Castro. Porém, a sua presença no conclave se deu mais pela competência técnica que por sua autoridade política.

Um ano antes, em meados de 1958, Josué de Castro foi nomeado Ministro da Agricultura por Juscelino Kubitschek, mas não chegou a assumir a pasta por pressões do próprio partido (PTB)<sup>107</sup>. Esse evento fez de Josué um parlamentar cada vez mais isolado, motivo que o levará a abandonar a carreira política partidária na década seguinte, voltando-se, com maior foça, para a realização de trabalhos em organismos internacionais.

**Figura 9: Juscelino Kubitschek e Josué de Castro**



Juscelino Kubitschek (à esquerda) e Josué de Castro (à direita) em encontro social no ano de 1958.

Fonte: FUNDAJ.

De certo modo, a relação entre Josué e Juscelino sempre foi de cordialidade, sobretudo, pelo ímpeto intelectual do professor e por seu olhar telúrico voltado para as questões do Nordeste, que recorrentemente o levava a escrever ao presidente sobre ideias e projetos para a região. No ano emblemático da “Grande Seca”, Castro chega a sugerir ao Kubitschek que determinasse, através de um decreto do Executivo, que todas as instituições federais e autarquias, sediadas no Nordeste, passassem a adquirir, obrigatoriamente, todos os

<sup>106</sup> FURTADO. *A saga da Sudene: 1958-1964*. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado de Políticas para o Desenvolvimento, 2009, p. 7.

<sup>107</sup> CASTRO, Op. Cit. 2007, p.283.

bens de consumo necessários à sua instalação e funcionamento naquela área, desde que houvesse produção ou comércio local dos mesmos<sup>108</sup>.

A proposta de Castro era uma tentativa de promover o incremento do mercado interno local, de crédito para a agricultura e indústria da região que acabariam por receber novo impulso para a expansão de suas produções, sobretudo, através do fortalecimento do mercado consumidor. Paralelamente, também seria revigorado, caso fosse efetivada a proposta, o mercado de trabalho, atraindo investimentos pela rentabilidade que esse novo incremento passaria a oferecer.

A necessidade de políticas para o fortalecimento do mercado interno regional foi reconhecida pela “Operação Nordeste”, se não pelo mesmo argumento da carta, o fez sem negligenciar a produção de bens de consumo considerada por Furtado, um fator direto para a industrialização. Mas a forma final do projeto passou por negociações amplas naquela reunião do Palácio do Catete. Diante das querelas que impediram o acesso de Castro para a pasta do Ministério da Agricultura, foi-lhe encaminhado um telegrama urgente cujo emissário foi o próprio presidente, texto que expressa as expectativas de Juscelino acerca das contribuições do então presidente da ASCOFAM para aquele conclave.

A presença de Vossa Excelência na referida reunião onde serão combinadas importantes medidas de ação conjunta é indispensável ao pleno êxito da iniciativa. Cordiais saudações, Juscelino Kubitscheck<sup>109</sup>.

A presença de Josué no encontro que definiu as linhas da “Operação Nordeste”, compreendida por Kubitscheck como “indispensável” para o “pleno êxito” daquele trabalho, deu-se pela sua autoridade como intelectual especialista sobre temas ligados a região. Sua competência para atuar nesse tramite foi construída ao logo de sua trajetória de vida, mas naquele momento específico, situava-se sobre as bases institucionais da ASCOFAM. É o material ideológico desta associação que Castro defenderá no conclave, ato que não se reduziu a este programa específico, mas tendeu a se expandir nos anos posteriores.

Ocorre que a “Grande seca” de 1958 também proporcionou a ASCOFAM brasileira a possibilidade de situar suas ações, com maior ênfase, na região Nordeste do país. As estratégias encontradas pela associação para lidar com as demandas do meio social e político

---

<sup>108</sup> CASTRO, Josué. [Carta] 10 jun. 1958. Rio de Janeiro. [Para] OLIVEIRA, Juscelino Kubitscheck. 2f. Fonte: FUNDAJ.

<sup>109</sup> OLIVEIRA, Juscelino Kubitscheck. [Telegrama] 13 fev. 1959. Rio de Janeiro. [Para] CASTRO, Josué. 1f. Fonte: Fundaj.

na época nos ajuda a recompor uma triagem – seja individual ou coletiva – que se estabelece na realização de novas práticas institucionais, sobretudo, se reconhecermos o caráter de urgência que o fenômeno da estiagem prolongada legou para esta entidade.

É o caso do Iº Seminário de Desnutrição e Endemias do Nordeste Brasileiro, que pode ser considerada a primeira medida efetiva da ASCOFAM para a região. O encontro realizado na Colônia de Férias do SESC, localizado na cidade de Garanhuns, em Pernambuco, entre os dias 18 e 21 de junho de 1958, representou uma incisão definitiva da associação no conjunto das instituições científicas nacionais fundadas até aquele momento. O evento contou com a presença de entidades nacionais e internacionais, assim como de diversas autoridades técnicas das áreas de saúde e de higiene pública, articulação que conferiu ao certame, prestígio e notoriedade na imprensa nacional<sup>110</sup>.

Os motivos que levaram a ASCOFAM a realizar o seminário estão presentes no discurso de uma carta programa que, na ocasião do encontro, foi entregue aos participantes daquele conclave. Segundo o documento:

Com a tomada de consciência universal acerca da realidade do nosso mundo que apresenta alarmantes desigualdades econômicas com graves repercussões biológicas, adquiriu o problema da saúde uma categoria exponencial: a categoria de um dos grandes problemas da humanidade. E isto porque se chegou à evidência de que saúde coletiva constitui um fator essencial ao seu desenvolvimento econômico e à prosperidade e bem-estar social. Assim se explica o esforço que vem sendo desenvolvido nos últimos tempos, para investigar-se quais os fatores essenciais ao equilíbrio da saúde e quais os meios que se pode lançar mão para sua manutenção em escala social. A análise deste problema fundamental demonstra que entre os fatores do meio ambiente capazes de influenciar de maneira incisiva a saúde do indivíduo e da coletividade o mais importante é sem nenhuma dúvida, o da alimentação. (...) A ASCOFAM, dentro do seu programa de luta contra a fome, sobretudo contra os aspectos de desnutrição como causa das doenças de massa, verificou que um dos seus trabalhos imediatos era a pesquisa e o conhecimento da experiência já adquirida pelos órgãos de combate a essas doenças nas áreas depressivas e, portanto, pior alimentadas do país<sup>111</sup>.

Buscava-se, portanto, sob a liderança da ASCOFAM, realizar junto com outros órgãos e autoridades científicas, um levantamento sobre os principais problemas de saúde pública no Nordeste. Considerava-se a falta de uma política de alimentos adequada para a região como o principal motivo das deficiências nutritivas daquela população. Nesse sentido, ao término dos

<sup>110</sup> Participaram do Seminário, além de representantes da FAO e da OMS, o Departamento Nacional de Endemias Rurais; Departamento Nacional da Criança; Serviço Nacional de Tuberculose; Serviço Especial de Saúde Pública; Serviço Nacional da Lepra; Serviço Social Rural; Comissão Nacional de Alimentação; Instituto de Nutrição; Superintendência da Campanha Nacional de Merenda Escola; a secretaria do Conselho Coordenador do Abastecimento e Legião Brasileira de Assistência. Ver.: ASCOFAM. *Seminário de desnutrição e endemias do Nordeste brasileiro*. Garanhuns, 1958. 6f, Fonte: Fundaj.

<sup>111</sup> Idem.

trabalhos, os congressistas chegaram a conclusões alarmantes. Uma nova carta escrita por Josué de Castro, na qualidade de presidente da ASCOFAM, informava o presidente Juscelino Kubistchek acerca dos desfechos proferidos pelas autoridades na ocasião do congresso. Estes teriam alegado que

(...) a fome se apresenta como constante no quadro geral das condições de vida das populações nordestinas e que a situação econômica-social decorrente de graves erros acumulados é a grande responsável pela deficiência alimentar reinante. (...) que todo esforço sanitário empreendido não será capaz de erradicar grande maioria das endemias reinantes, sem que a estrutura econômica-social da região e seus hábitos alimentares sejam modificados<sup>112</sup>.

Segundo a carta, os congressistas reconheciam que no Nordeste do Brasil o quadro de desnutrição era generalizado, mas não apenas isso, também tomavam consciência de que eram nulos os esforços dos técnicos em saúde, assim como dos sanitaristas, em tratar das doenças que acometiam os nordestinos, posto que, as causas das moléstias ali encontradas ficavam suas raízes em um panorama sócio-estrutural, mais que em uma determinante biológica. A má nutrição da população nordestina tornava o corpo dos homens e mulheres propícios para o desenvolvimento de doenças, inibindo o sistema imunológico e criando um ciclo de dependência constante dos populares com as instituições de saúde. Por esse motivo, o documento recomendou ao presidente, e com “extrema urgência”, a elevação dos índices de produtividade agrícola do Nordeste. A perspectiva era de incrementar um novo modelo nutricional na região, elevando o padrão de saúde das populações locais. Por fim, as autoridades do conclave, ainda segundo a carta, fizeram um apelo para que o governo desse a máxima atenção à gravidade da situação econômico-alimentar do Nordeste, solicitando que

(...) o senhor presidente da República se digne determinar a elaboração e urgente execução de um plano de recuperação do Nordeste, de caráter prático e alheio às finalidades políticas imediatistas, mobilizando os recursos do país, (...) de forma a emancipar o Nordeste da fome e endemias reinantes nesta região<sup>113</sup>.

Antes mesmo da execução da “Operação Nordeste” a ASCOFAM tornava pública a exigência de uma realização emergencial e estrutural para resolver o problema da estagnação econômica do Nordeste sem que se perdesse de vista a necessidade do fomento a produção de

<sup>112</sup> CASTRO, Josué. [Carta]. Rio de Janeiro. [para] OLIVEIRA, Juscelino Kubitschek. 1f. Fonte: Fundaj. Não foi possível identificar na correspondência sua data de emissão. Ela deu-se, provavelmente nos dias imediatos ao encerramento do conclave, uma vez que a sua publicação em veículos de informações do Rio de Janeiro datam de junho de 1958.

<sup>113</sup> Idem.

bens de consumo para a região<sup>114</sup>. Através destas constatações, os congressistas também rejeitavam a tese de que a seca era a principal causa da imperativa “miséria” nordestina. Está em pauta um discurso de desnaturalização da fome, que não mais é concebida como uma determinante dos fatores ambientais, mas como uma expressão do subdesenvolvimento.

**Figura 10: Josué de Castro e alguns dos congressistas durante o Seminário de Desnutrição realizado em Garanhuns, 1958.**



Fonte: FUNDAJ.

Para os redatores do jornal “Imprensa Popular”, a conclusão a que se podia chegar através da iniciativa da ASCOFAM era de que as reivindicações lançadas a partir do

<sup>114</sup> É importante considerar as nuances da trama política que vai se desenrolando no Brasil em fins da década de 1950, assim como a dinâmica dos movimentos sociais organizados que vão colocando o Nordeste como uma questão delicada para as lideranças políticas do país. Uma carta interinstitucional da ASCOFAM, redigida em fevereiro de 1959, chamava a atenção de Josué para possíveis estratégias de desvinculação da associação na elaboração e fundação da “Operação Nordeste”. Entende o emissário, nos termos da correspondência, que a falta de referência do nome de Josué de Castro na imprensa nacional, enquanto liderança intelectual que presidia a entidade, no que dizia respeito a “Operação Nordeste”, era uma espécie de “tática política”. Embora não seja possível, dentro das limitações desta dissertação, analisar no conjunto das notícias publicadas no país sobre o tema “Operação Nordeste”, o lugar que Josué de Castro e a ASCOFAM ocuparam, ou mesmo, a procedência ou não dos entendimentos deste associado correspondente ao escreve a carta institucional, o documento não deixa dúvida acerca das perspectivas dos associados da ASCOFAM em relação à meta 31 do governo, de onde buscaram, como grupo articulado sob a representação de Josué de Castro, influenciar as linhas de ações que ali seriam acordadas para a “recuperação” do Nordeste. Ver.: LIMA, Jamesson Ferreira. [Carta] 20 fev. 1959. Recife. [para] CASTRO, Jousé. Rio de Janeiro. 2f. Informa sobre providências internas a serem executadas pela ASCOFAM. Fonte: Fundaj.

Seminário iram, em um tempo próximo, produzir frutos positivos, já que todas as entidades participantes do evento haviam se comprometido a acertar suas atividades à base das resoluções tomadas no conclave, ajustando seus planos às constatações ali verificadas<sup>115</sup>. Dentre essas apurações, o jornal enfatiza que “a única doença endêmica do Brasil [era] a miséria do seu povo”, centrada na “má distribuição da propriedade agrícola” e na “monocultura<sup>116</sup>”.

A questão agrária é reposicionada no campo da ciência da nutrição, tornando-se, mais uma vez, foco de reivindicações. Nota-se que para os participantes do “Seminário de Endemias” havia uma clara noção de que a resposta adequada para os problemas do Nordeste dependiam de uma tomada de posição política, e é na seara dos políticos que a ASCOFAM buscará colher melhores frutos, tentando inclusive, fomentar suas ideias no parlamento brasileiro.

## 2.1. A ASCOFAM NA LUTA PELA REFORMA AGRÁRIA.

Em meados de 1959 a ASCOFAM cria um grupo de trabalho composto por agrônomos, médicos, juristas e economistas, cuja finalidade era estudar um plano de reforma agrária para o Brasil. Com o evidente amparo dos resultados positivos obtidos durante o seminário de “Endemias Rurais”, o grupo inicia uma campanha nacional estabelecendo o debate da questão agrária nos mais distintos setores da sociedade brasileira.

Para a instalação deste certame, a associação contou com a colaboração da Confederação Nacional da Indústria (CNI), que havia criado naquele ano um “Fundo de Estudos e Projetos”, cujo objetivo era o de avaliar, “tendo em vista o desenvolvimento de todas as regiões do país”, as prioridades e possibilidades de incremento industrial em cada Estado brasileiro. Considera-se que no caso do Nordeste, o debate em voga criava um pleno interesse dos Estados ali representados pelo gênero agrícola<sup>117</sup>.

---

<sup>115</sup>“Resoluções do Iº Seminário de Endemias Rurais e Desnutrição: Responsável a infra-estrutura semi-feudal pela alimentação das populações”. *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, p.3, 27 jun. 1958.

<sup>116</sup> Idem.

<sup>117</sup> Como se verá mais adiante, a proposta de reforma agrária para o Brasil, elaborada junto à ASCOFAM, pressupunha a indenização do proprietário de terra, em casos específicos, pelo Estado sempre que houvesse o interesse público da desapropriação. Este ideário, não em particular da ASCOFAM, mas disseminado no entorno dos embates sobre a questão agrária no país, encontra forte oposição em Francisco Julião e nas Ligas Camponesas. Estes acreditavam ser bastante oneroso para o governo arcar com tais investimentos. Julião chama essas propostas de reformistas e cunha o termo “radical” alinhado a “reforma agrária” para denotar a ausência de concessões às elites, inclusive na sua proposta de Reforma Agrária sem indenização. Sobre isto teria comentado: “De reformas de base fala o latifúndio. Impõe-se assim que se acrescente o adjetivo ‘radical’ a cada reforma de base para que seja reforma de verdade e nunca uma mistificação, um engodo, uma mentira para enganar as

A proposta de articulação entre as duas entidades partiu da própria CNI, através de sua Diretoria Executiva, nos termos de um documento enviado à sede da ASCOFAM no Rio de Janeiro.

A Diretoria Executiva da CNI tendo conhecimento de que essa entidade está promovendo estudos sobre a estrutura agrária brasileira, visando ao levantamento de dados mais seguros e a uma melhor conceituação desses problemas no Brasil, que se revestem, dada a extensão do País e outras peculiaridades de nossa formação, de um caráter extremamente singular, vem propor a ampliação desses trabalhos, com o concurso da CNI, de maneira a possibilitar às duas organizações (CNI e ASCOFAM) os elementos necessários ao perfeito conhecimento da questão e ao seu melhor equacionamento<sup>118</sup>.

A ASCOFAM contava naquele ano em seu quadro de associados com os nomes de três integrantes da CNI, eram eles: o empresário mineiro Lídio Lunardi, o economista Rômulo de Almeida e o de Pompeu Acioly Borges, tendo este último integrado o já citado grupo de estudos sobre a reforma agrária. Este itinerário pode ter contribuído para uma maior aproximação entre as duas instituições. Relação que renderá algumas críticas setoriais advindas de lideranças do movimento camponês brasileiro, anos mais tarde.

Sobre a articulação ASCOFAM/CNI o jornal “Última Hora” publicou uma matéria afirmando que a associação iria realizar um inquérito com a finalidade de ouvir a opinião dos deputados federais a respeito da reforma agrária no Brasil. Tratava-se, segundo aquele noticiário, de uma pesquisa de opinião pública, elaborado como um dos pontos estratégicos da “Equipe de Estudos da Estrutura Agrária Brasileira”<sup>119</sup>. Para o citado jornal

O objetivo dos estudos que vem sendo realizados pela comissão técnica da ASCOFAM e da CNI, é dar elementos para uma série de projetos que serão

---

massas”. Ver.: MENEZES, Anna Waleska Nobre Cunha. *Os embates entre ciência e política na experiência parlamentar de Josué de Castro*. 2012. 2075f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, p.185.

<sup>118</sup> O documento ainda sugeria um esquema de atribuições distribuído em seis ações: “a) participação da CNI nos trabalhos do levantamento e posteriores estudos da Equipe, contribuindo este órgão com 50% das despesas que se fizerem necessária para a execução do programa; b) apresentação, pela ASCOFAM, de um plano de administração do programa de Equipe, para o período de um ano, ficando entendido que esse programa se cumprirá dentro desse exercício; c) que a superintendência técnica do plano continuará a cargo da ASCOFAM, valendo dizer, do seu Presidente; d) que todos os instrumentos criados para o levantamento e estudos da Equipe (questionários, material de fontes, etc.) e, bem assim, os resultados dos estudos, projetos etc. serão fornecidos tanto à CNI, como à ASCOFAM e que a sua utilização poderá ser feita por qualquer das duas entidades associadas para colimar fins próprios, mediante simples consulta prévia; e) que os serviços taquigráficos de reuniões em comum serão de responsabilidade da diretoria da CNI; f) que os trabalhos datilográficos serão de responsabilidade da ASCOFAM e as reproduções mimeográficas de responsabilidade da CNI, a menos que se possa apresentar outra orientação, dentro do programa administrativo que for estabelecido”. Ver.: CNI. Fundo de Estudos e Projetos. Rio de Janeiro, s/d. Fonte: Fundaj.

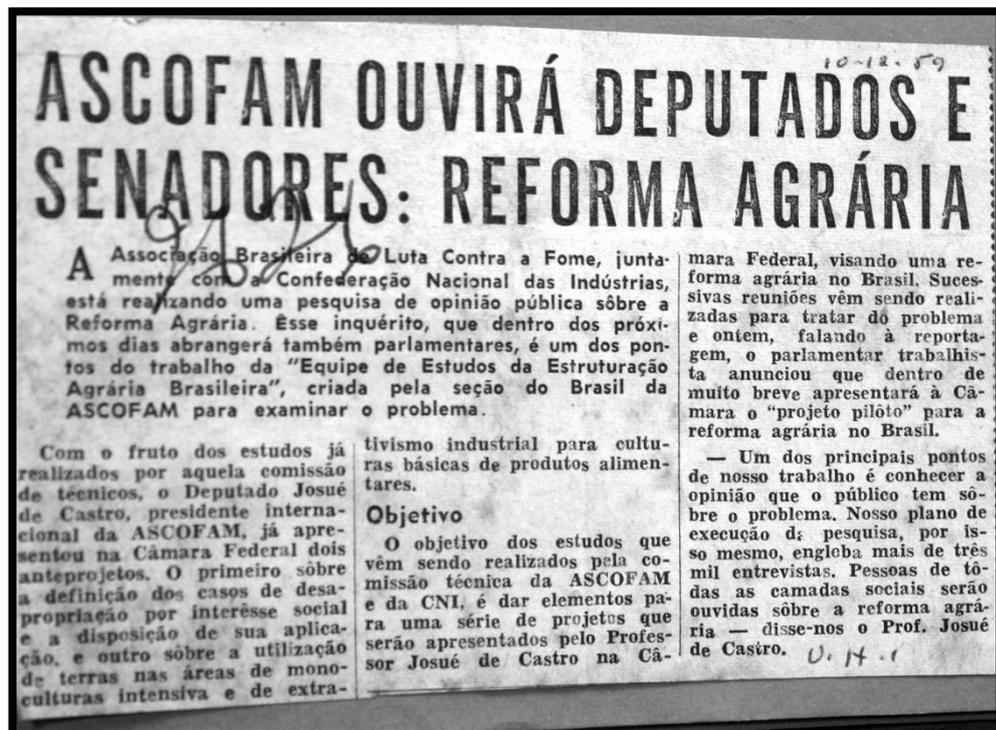
<sup>119</sup> “A ASCOFAM ouvirá deputados e senadores: reforma agrária”. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 19 dez. 1959.

apresentados pelo Professor Josué de Castro na Câmara Federal, visando uma reforma agrária no Brasil<sup>120</sup>.

É importante considerar as estratégias montadas para que a organização tenha acesso tanto ao político, quanto a política. Nesses termos, a ASCOFAM não apenas funciona como um grupo de agitação, propondo inclusive a realização de inquéritos de ampla repercussão na imprensa, mas, de igual modo, como um organismo que abastece ação parlamentar de Josué de Castro. A política, diz a pensadora alemã Hanna Arendt, baseia-se no fato da pluralidade humana, e é na coexistência e associação de homens diferentes, organizados segundo certos atributos comuns, que ela impõe sua força maior<sup>121</sup>.

Em linhas gerais, a equipe de estudos da ASCOFAM/CNI forneceu as bases para a formulação do projeto nº 11, de 1959, encaminhado à Câmara Federal por Josué de Castro, e que versava acerca das definições em casos de desapropriação por interesse social e dispunha sobre sua aplicação.

**Figura 11: Notícia da campanha realizada pela ASCOFAM/CNI para a regulamentação da Reforma Agrária no Brasil.**



Fonte: Última Hora, Rio de Janeiro. 10 dez. 1959.

<sup>120</sup> Idem.

<sup>121</sup> ARENDT, Hannah. *A Promessa da Política*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2008, p.144-145.

Em pronunciamento realizado o dia 18 de março de 1959, durante as atividades do Congresso Nacional, Josué de Castro justificou o envio do Projeto de Lei que carregava sua assinatura, fazendo referência à mensagem enviada por Juscelino Kubistchek aos parlamentares, na ocasião da abertura dos trabalhos de sua legislatura para aquele ano. Segundo Castro, cumpria aos parlamentares reconhecer no comunicado

que muitos dos problemas atuais da nossa agricultura são de caráter estrutural. Para a solução de alguns deles, confia o governo em que o Congresso de à nação uma lei agrária apta a proporcionar a melhoria do nível de vida das populações rurais – com a conseqüente ampliação do mercado interno – e a incrementar a produção de alimentos. O desenvolvimento do país está a pedir, simultaneamente com o progresso industrial e como contraparte dele, uma legislação que facilite, a maior número de brasileiros, o acesso à terra, confira ao uso desta sentido verdadeiramente social e estimule a renovação tecnológica dos procedimentos da produção agropecuárias<sup>122</sup>.

O apelo à “mensagem presidencial”, realizado por Josué, buscou inserir o tema da reforma agrária dentro do espírito nacional-desenvolvimentista, evitando em seu discurso qualquer controvérsia de cunho regionalista, ou mesmo ideológico-partidário. O projeto que apresentou ao parlamento foi entregue como uma

modesta contribuição (...) visando dar início a reforma agrária no Brasil (...), não como um expediente de simples desapropriação de terras e redistribuição delas por motivos emocionais ou sentimentais, mas como técnica racional de utilizar melhor a terra para sua maior produtividade e para benefício da maioria que nela trabalha<sup>123</sup>.

Nos termos do projeto, considerava-se como interesse social o aproveitamento de todo bem improdutivo ou explorado sem correspondência com a natural vocação agrícola do lugar, ou seja, o interesse social recaía sempre que ocorresse a intensificação da exploração da agricultura sem obediência ao plano de zoneamento; assim como, em situações em que seja necessário criar núcleos de colonização e povoamento, de frentes de trabalho, de construção de casas populares, de instalação de atividades industriais, entre outras atividades preteridas como indispensável para o bem-estar social<sup>124</sup>.

Segundo o próprio Josué, a base jurídica do documento não apresentava muitas novidades em relação a seus predecessores, mas contribuiu de maneira importante por estabelecer que a indenização pela propriedade “corresponderia ao valor a ela atribuído no

<sup>122</sup> Diário do Congresso Nacional, Seção I, de 18 de mar. 1959, p. 1085-6.

<sup>123</sup> Idem.

<sup>124</sup> “Grupo de estudo para modificação da reforma agrária”. *O observador econômico e financeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXIV, nº 280, p.14, jun. 1959.

último lançamento de imposto territorial, levando em conta as benfeitorias realizadas”<sup>125</sup>. Essa lógica deveria ser aplicada primeiramente no Nordeste brasileiro como parte dos empreendimentos que o Governo Federal já vinha realizando naquela região.

O Projeto de Lei formulado pela “Equipe de Estudo para a Reforma Agrária”, demonstra como a ação prática dos associados da ASCOFAM se orientam no empreendimento de resultados objetivos, cujas estratégias perpassam pela necessidade de influenciar os dispositivos prementes ao campo político, buscando, sobretudo, intervir de maneira direta sobre este campo, com a finalidade de acelerar as tomadas de decisões seja através do Congresso Nacional, na relação com instituições democráticas existentes, ou na formação da opinião pública. No conjunto dessas práticas o Nordeste é recorrentemente tratado como área de maior interesse.

## 2.2. POR UMA NOVA CULTURA ALIMENTAR.

Além das intervenções realizadas no âmbito da política nacional, a ASCOFAM também visou desenvolver atividades no plano da cultura. Os trabalhos realizados nesse contexto seguiram duas direções: primeiramente o incremento de novas formas de produção e utilização de gêneros alimentícios no Nordeste, o que contribuiu para modificar, em certo nível, a cultura alimentar naquela região. Tomemos como exemplo o convênio estabelecido entre a ASCOFA e a Legião Brasileira de Assistência (L.B.A), cuja finalidade era a produção industrial de farinha de mandioca enriquecida. A articulação entre estas entidades visava, segundo o contrato firmado entre ambas, corrigir carências alimentares das populações nordestinas. Ainda segundo o contrato, o processo de enriquecimento da farinha deveria dar-se através do incremento da soja, de sais minerais e vitaminas em quantidades adequadas para as necessidades fisiológicas. Sendo a farinha de mandioca um gênero de baixo custo e já integrado a cultura alimentar nordestina, buscava-se através do ganho nutritivo dessa mistura, reduzir a incidência das moléstias generalizadas que acometiam a região<sup>126</sup>.

Outro caminho pertinente foi traçado no plano educativo, fortalecendo a relação entre a associação e o público nordestino cada vez mais aderente às campanhas e ações da ASCOFAM. Foi na expectativa de fomentar seu trabalho institucional e de introduzir novas ideias sobre hábitos alimentares na região, que a ASCOFAM iniciou um programa de TV

<sup>125</sup> Idem.

<sup>126</sup> ver.: Clausula contatual entre a ASCOFA e a L.B.A para o fim da produção industrial de farinha de mandioca enriquecida. 2f. jun. 1958. Fonte: Fundaj. Sobre a repercussão deste convênio na imprensa, ver.: “*ACOFAM inicia plano para combater carências nutritivas*”. *Diário da Noite*, Recife, 5 dez. 1959.

junto à emissora “TV Jornal” de Recife – que também era emitido na Rádio Jornal, vinculada a mesma empresa televisiva – intitulado: “ASCOFAM a serviço do Nordeste”. O programa vinha ao “ar” diariamente por volta das 21 horas locais e tinha como objetivo levar ao público o interesse por assuntos médico-sociais, de preferência os que pudessem ser ligados aos problemas da alimentação, da fome, da educação sanitária e mental<sup>127</sup>. Nos termos do projeto inicial, a ASCOFAM havia determinado que

O programa terá aspecto científico, em linguagem acessível e poderá contar com a colaboração, à convite da ASCOFAM, de médicos especialistas, educadores, professores, economistas e etc. (...) quando possível, o emprego de filmes, slides, esquemas, gráficos, fotografias, para ilustrar os temas abordados em cada programa. O controle do programa será supervisionado pela ASCOFAM, que destinará uma seção especial para preparação, estudos e organização prévia de cada tema semanal escolhido, assim como de entrar em entendimento com os técnicos da televisora, a fim de melhor apresentar e obter o maior rendimento cultural de cada tema<sup>128</sup>.

A expressão “rendimento cultural de cada tema”, remonta as estratégias midiáticas que a TV e o rádio, enquanto instrumentos de formação da opinião pública, poderiam promover através de uma linguagem adequadamente utilizada para alcançar a empatia dos telespectadores e ouvintes. Dessa maneira, quando foi exibido no dia 5 de setembro de 1961, o 3º programa da série “ASCOFAM a serviço do Nordeste”, o público foi introduzido em uma espécie de “aula” sobre como agem os alimentos ingeridos no corpo humano através de uma analogia simples e didaticamente útil. Dizia o apresentador do programa que

A melhor maneira de compreender como os alimentos agem no organismo humano é compará-lo a uma máquina de explosão. Ambos têm um sistema de trabalho a executar para um funcionamento racional e contínuo<sup>129</sup>.

E acrescentou,

A qualidade da gasolina e sua quantidade influenciam no bom funcionamento do motor. Pouca gasolina, mesmo de boa qualidade, o sistema funciona por um tempo curto e vai parando logo. Uma gasolina com impurezas ou de má qualidade, o motor funciona mal e se estraga. O mesmo se dá com o combustível humano – os alimentos<sup>130</sup>.

<sup>127</sup> Plano para um programa de televisão para a ASCOFAM. 3f, fonte: Fundaj.

<sup>128</sup> Idem.

<sup>129</sup> Roteiro para o terceiro programa “ASCOFAM a serviço do Nordeste”, 4f, 3 set. 1961. Fonte: Fundaj.

<sup>130</sup> Idem.

A busca por uma linguagem simples, adequada ao cotidiano dos cidadãos, surge como uma estratégia que adensa a relação entre a ASCOFAM e seu Público. Essa compreensão também pode ser analisada na interação que o programa buscava manter com seu telespectador que, através de correspondência, poderia promover sugestões, ou mesmo retirar dúvidas sobre temas já tratados nos programas anteriores.

Em carta enviada ao programa, um telespectador identificado como “o líder operário Análio Borges”, propôs uma questão bastante pertinente para seus realizadores. Perguntava Borges, “qual a utilidade em ensinar ao pobre a comer se ele não pode comprar alimentos?”<sup>131</sup>. Eis que o apresentador passa a expõe de maneira, mais uma vez, didática:

Aqui temos dois metros de um tecido, com os quais pretendemos fazer um vestido. Pergunto eu a vocês: quem terá maiores probabilidades de confeccionar um vestido, com tão pouco pano, nós, que nada entendemos de corte e costura, ou uma modista experimentada? A modista, é claro! Do mesmo modo, quando o orçamento doméstico é pequeno, qual a dona de casa que poderá atender melhor a alimentação da família: logicamente, aquela que tem maiores conhecimentos sobre o valor real dos diferentes alimentos<sup>132</sup>.

E após uma longa exposição dos principais grupos de alimentos e seus valores nutritivos, assim como, de seus preços no mercado, o apresentador concluiu seu argumento afirmando

(...) que não é necessário muito dinheiro, ou muita comida, para um alimento realmente nutritivo e racional. Basta conhecimento, e isto é o que fará a ASCOFAM através destes programas<sup>133</sup>.

### 2.3. CONCLUSÕES

Observamos neste capítulo como a formação da opinião pública sob a insígnia da propaganda institucional nos ajuda a compreender como as estratégias e práticas associativas da ASCOFAM buscaram promover um amplo debate acerca da necessidade de se criar uma nova cultura alimentar para o Nordeste do Brasil. Esse ideário perpassa por diferentes ações que engloba desde a inserção direta da ASCOFAM no campo político, até a sua habilitação como entidade atuante na promoção de um modelo de política alimentar racional e culturalmente aceito pela sociedade. A utilização de instrumentos de comunicação social,

---

<sup>131</sup> Ibidem.

<sup>132</sup> Ibidem.

<sup>133</sup> Ibidem.

como é o caso da televisão e do rádio, é de fundamental importância para a concretização desses atos.

No capítulo seguinte, daremos atenção a um projeto cinematográfico realizado pela ASCOFAM, que acabou por contribuir na formação de uma maneira peculiar de se fazer cinema no Brasil. Nosso aprofundamento nesse instrumento específico de comunicação social visa demonstrar como um “microclima” de opinião promovido por esta associação se transformou numa zona cultural de maior dimensão social e acabou infundindo nos acontecimentos da vida nacional como um importante dado político.

## CAPÍTULO III

### “BRASIL ANO ZERO”: ASCOFAM E O CINEMA DO REAL.

*A ideia havia amadurecido pouco a pouco em meu espírito. Parecia-me necessário que o Ocidente conhecesse esses países do Terceiro Mundo, que por hipocrisia batizamos “em desenvolvimento”, quando, frequentemente, estão fazendo um esforço para não morrer de fome.*

*Roberto Rossellini*<sup>134</sup>.

No dia 19 de agosto de 1958, por volta das dez horas da manhã, o avião da Alitalia surgiu nos céus do aeroporto do Galeão, Rio de Janeiro. Após contornar uma nuvem de fumaça negra, proveniente de exercícios que os bombeiros realizavam na extremidade da pista, a aeronave efetuou um pouso suave, avançando vagarosamente até o compacto grupo de jornalistas que, desde muito cedo, aguardavam sua chegada. Quando a escadaria foi montada para o desembarque, o cineasta brasileiro, Fernando de Barros, não “contendo os ânimos”, subiu rapidamente até a última base para saldar o amigo italiano. Deu-lhe um abraço amistoso e dois beijos. Só então, a curiosidade do público presente pôde ser satisfeita, quando degrau-a-degrau, aproximou-se a figura humana de Roberto Rossellini<sup>135</sup>.

Assim, o famoso cineasta italiano pisou pela primeira vez em terras latino-americanas. Vinha passar duas semanas no Brasil. O convite para sua passagem pelo país partiu do Itamaraty. Foi entregue em Paris por iniciativa da própria embaixada brasileira. Tratava-se, portanto, de uma visita oficial. Tinha a importância de um diálogo com o presidente da República no “Palácio do Catete” e uma pauta fixa: “conhecer e discutir as possibilidades da indústria cinematográfica nacional”<sup>136</sup>.

<sup>134</sup> ROSSELLINI, Roberto. *Roberto Rossellini: Fragmentos de uma autobiografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, p.113.

<sup>135</sup> Os testemunhos presentes na imprensa carioca acerca da chegada de Roberto Rossellini ao país demonstram o clima de euforia que tomou conta da classe jornalista na capital, esta se fez presente no aeroporto do Galeão para colher notícia acerca deste certame. Sua vinda ao Brasil se transforma, portanto, em um importante fato jornalístico e foi amplamente difundida no país. Ver.: “No Rio o mais discutido diretor cinematográfico”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1958.

<sup>136</sup> O cinema de porte industrial era temática corrente nos debates entre as elites letradas do país. Em fins da década de 1950, verifica-se um significativo aumento na produção anual de fitas aqui fabricadas, o que impulsionou um debate acerca do modelo industrial que seria considerado o mais adequado ao espírito nacionalista ora emergente no Brasil. O próprio nacionalismo foi canalizado pelos realizadores de cinema que no período se voltavam para questões mais amplas da sociedade. Estes compreendiam que, em um país que se

Rossellini, celebrado pela crítica internacional por suas contribuições ao chamado cinema “neo-realista” italiano, considerada por muitos a última “moda” cinematográfica do Ocidente, chegava ao Brasil como a afirmação de nosso caminho para a modernidade também no plano da cultura, em especial, na cinematografia, como deixa registrado o jornalista José Augusto, através de sua coluna diária “Na hora H”, de onde parabenizava as mais proeminentes iniciativas que aportavam na vida social carioca.

Tiramos o chapéu hoje a Roberto Rossellini, o famoso cineasta que ganhou projeção mundial (...) e ajudou a inaugurar um novo capítulo na história do cinema (...) [que], com sua presença em nosso país, presta homenagem à cultura brasileira e torna-se, por sua vez, merecedor dos nossos melhores votos<sup>137</sup>.

O itálico era bem conhecido do público brasileiro. Seus filmes “Roma cidade aberta”, “Stromboli”, “Europa 51”, “Paisá”, entre outras produções, foram vistos nas principais salas de cinema do país. Os realizadores brasileiros debateram suas estratégias de composição estética e, até certo ponto, o próprio Rossellini foi considerado como o precursor do novo cinema produzido na Itália do pós-guerra<sup>138</sup>. O itinerário de seus filmes no Brasil preparou um ambiente favorável à sua visita e lhe conferiu autoridade para tratar de assuntos cinematográficos junto ao governo. No entanto, apesar da expectativa positiva deflagrada nos comentários do colunista de “Na hora H”, que buscou se expressar através de saudações cordiais ao cineasta italiano, dias antes da chegada de Rossellini ao aeroporto do Galeão, um evento inesperado causou certo desconforto na imprensa local, colocando em questão o *status quo* de sua passagem pelo país.

Ávidos por notícias acerca do itinerário de Rossellini no país, alguns jornalistas entraram em contato com o Itamaraty na tentativa de obterem informações publicáveis sobre o trâmite de sua chegada. No entanto, revelou-se que o dia, hora e o percurso do cineasta eram desconhecidos pelo órgão, uma vez que, como foi noticiado, nem o Departamento de Cultura, nem o Departamento de Cerimonial daquela entidade, tinham informações a dar sobre o

---

modernizava, como era nosso caso, deveria se construir um cinema compatível, sobretudo, para difundir educação e cultura, uma reivindicação que se realizava desde os anos 20, mas que ganha importante impulso a partir do programa nacional-desenvolvimentista promovido ao longo do governo Juscelino. Soma-se a este anseio, o desafio de construir uma linguagem cinematográfica que possuísse um “caráter nacional”, que fosse capaz de marcar nossa imagem particular, ou seja, de um cinema tipicamente brasileiro, postura que exigia a busca por referências de modelos adaptáveis, moldáveis as nossas necessidades artísticas, sociais e políticas. Ver.: TOLENTINO, Célia Aparecida. *O Rural no cinema brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2001, p.12-17.

<sup>137</sup> “Na hora H”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1958.

<sup>138</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. São Paulo: Campanha das Letras, 2009. p. 259-272.

caso<sup>139</sup>. A divulgação deste certame, com o horário e local devidamente assinalado, parece ter alcançado os jornalistas através de outra fonte.

Na pista do Galeão, acompanhado pelo Prefeito do Distrito Federal, Joaquim de Sá Freire Alvim, e do já citado Fernão de Barros, contava-se a presença de Josué de Castro para receber amistosamente o cineasta italiano. Na ocasião, Castro aproveita o ensejo para declarar que além da visita oficial, Rossellini pretendia oferecer uma proposta de adaptação da obra “Geopolítica da Fome” para o cinema, indicando outro motivo de sua estadia no país: o de por em curso uma produção cinematográfica promovida e financiada pela ASCOFAM<sup>140</sup>.

**Figura 12: Registro da chegada de Roberto Rossellini ao Aeroporto do Galeão. Ao lado, Josué de Castro.**



Fonte: “Rossellini não quis falar sobre Ingrid”. *A Notícia*, Rio de Janeiro. 19 ago. 1958.

A fala dirigida por Josué de Castro à imprensa não introduzia informações novas no âmbito dos fatos jornalísticos da capital. Tratava-se de um reforço. Uma maneira de assinalar, pela repetição, um espaço de produção no valor da notícia, cuja novidade não está naquilo que

<sup>139</sup> “Itamarati não sabe nada, mas Roberto Rossellini chega mesmo ao Rio de Janeiro”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1958.

<sup>140</sup> Última Hora, Op. Cit., 1958.

é propriamente dito, mas no acontecimento do seu retorno. Um olhar mais próximo dos noticiários acerca deste certame, ao longo do ano de 1958, demonstra que a imprensa carioca deu ampla divulgação ao interesse de Rossellini pelo livro do professor, de maneira que o jornal *Última Hora*, do dia 23 de janeiro, publica “na íntegra” o telegrama enviado pelo cineasta italiano ao presidente da ASCOFAM, pedindo-lhe a autorização para adaptar o texto da “Geopolítica” para a linguagem cinematográfica<sup>141</sup>.

Concebiam-se, portanto, uma dupla intervenção pretendida por Rossellini no Brasil, por um lado, dialogar com as autoridades brasileiras acerca de sua experiência em cinematografia, por outro, tratar de questões pessoais no âmbito de um trabalho a ser realizado em parceria com a ASCOFAM. Este último compromisso, regido pela possibilidade de realizar um filme de propaganda institucional da associação, rendeu-lhe uma artilharia de críticas em sua passagem pelo país.

O jornal carioca, *Tribuna da Imprensa*, registrou uma possível polêmica estabelecida entre o Ministério das Relações Exteriores e a Casa Civil da Presidência da República, que naquele ano assentava o nome de Victor Nunes Leal<sup>142</sup>. Segundo o jornal, após ter negado diversas vezes o pedido realizado pela Casa Civil em favor da vinda de Rossellini ao país, a Divisão de Cultura do Itamaraty, concordou em finalmente fornecer a passagem e o visto de quinze dias ao cineasta italiano<sup>143</sup>. Tudo realizado a contragosto. Como consequência, o

---

<sup>141</sup> O telegrama foi escrito em italiano, de maneira que o jornal “Última Hora” realizou uma tradução nos seguintes termos: “Desejando estudar a possibilidade de realizar a versão cinematográfica de seu livro ‘Geopolítica da Fome’, peço conceder-me opção e informar como devo proceder. Cordialmente, Roberto Rossellini”. A data de emissão do telegrama registra o dia 22 de janeiro de 1958, seguindo de Paris para o Rio de Janeiro. A publicação do jornal data do dia 29 Janeiro, ou seja, poucos dias após o texto chegar às mãos do autor da “Geografia”. Existe por parte de Castro uma pretensão em tornar imediatamente pública a carta, mas não sem que se construa uma ponte entre o cineasta e a ASCOFAM, para quem, segundo a mesma matéria, “seriam doados todos os direitos da obra”. Sobre o telegrama em sua versão original Ver.: ROSSELLINI, Roberto. [telegrama] 22 jan. 1958, Paris. [para] CASTRO, Josué. Rio de Janeiro, 1f. Solicita possibilidade de adaptação do livro “Geopolítica da Fome” para o cinema. Fonte: Fundaj; sobre a matéria supracitada Ver.: “Rossellini no Brasil: vai ser filmada a Geopolítica da Fome”. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 23 jan. 1958.

<sup>142</sup> Jornal do Brasil, Op. Cit., 1958.

<sup>143</sup> Vitor Nunes Leal adquiriu certa projeção por seus trabalhos como jurista e acadêmico, sobretudo, pela exposição de sua tese “O municipalismo e o regime representativo no Brasil – uma contribuição ao estudo do coronelismo”, defendida em 1947 como instrumento de seu ingresso na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil. Posteriormente publicada com o título “Coronelismo, enxada e voto”, o texto fazia clara referência à ausência de uma legislação que protegesse os trabalhadores rurais diante dos abusos políticos e morais que sofriam por parte dos chamados “coronéis”, símbolos da arcaica estrutura política legada pela “República Velha”. Ideologicamente, Leal era um simpatizante das ideias reformistas promovidas por Josué de Castro, sobretudo, sempre que este apontava uma maneira legalista de promover mudanças significativas nas relações sociais do campo, como é o caso das campanhas pela reforma agrária. Além dessa prerrogativa, Castro e Leal ingressam juntos como professores da Faculdade de Filosofia, quando o pernambucano defende sua tese “Fatores de localização da cidade do Recife: um ensaio de geografia urbana”. Estes laços se fortalecem na estreita relação que ambos mantinham com Juscelino Kubitschek, de maneira que é possível que a vinda de Rossellini ao Brasil tenha recebido por parte da Casa Civil um importante apoio junto ao Itamaraty. Sobre o livro de Vitor Leal Ver.: LEAL, Vitor Nunes. *Coronelismo, enxada e Voto*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1948;

Ministério das Relações Exteriores teria ainda deixado de declarar sua participação oficial neste empreendimento que julgou uma ideia patrocinada por Josué de Castro para fins particulares<sup>144</sup>. Ainda segundo o jornal, o Conselho de Segurança teria acompanhado de perto os bastidores deste processo, tornando o assunto uma questão de segurança nacional. Tratamento bem distante do que fora dado ao inglês Aldous Huxley, ou mesmo ao estadunidense John dos Passos<sup>145</sup>, que também estiveram no Brasil em 1958.

Embora não se possa precisar se o Conselho de Segurança tratou a visita de Rossellini como uma questão de “segurança nacional”, tal qual noticiado pelo *Tribuna da Imprensa*, é certo que um clima de desconfiança acompanha a chegada de Rossellini ao Brasil, e que tal atmosfera prescreve sutis mecanismos de coerção que ligam sua figura artística ao intelectual brasileiro Josué de Castro. Para alguns jornalistas estava nítido que o protagonista do encontro entre o cineasta e o público brasileiro era mesmo o autor da “Geopolítica”. O jornal Última Hora, por exemplo, realiza uma matéria sugestiva sobre o certame, publicando uma foto do diretor italiano junto a Josué ainda na pista do Galeão. Imagem que foi reforçada pela legenda

---

Sobre a tese de Josué Ver.: CASTRO, Josué. *Fatores de localização da cidade do Recife: um ensaio geografia urbana*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

<sup>144</sup> Jornal do Brasil, Op. Cit., 1958.

<sup>145</sup> A comparação entre a visita de Rossellini e a chegada de John Dos Passos e Aldous Huxley ao país, fatos jornalísticos que se deram mais ou menos no mesmo período - Dos Passos chegou ao Rio de Janeiro em 16 de Julho e Huxley no dia 4 de Agosto – possuíam um contorno maior que as prerrogativas meramente culturais delineadas pelo Departamento de Cultura do Itamaraty, a quem foram atribuídos estas iniciativas. No sumário do periódico “Revista da Semana”, reportava-se a visita de Dos Passos vinculando-a em uma série de articulações políticas que, o então presidente dos Estados Unidos da América, Dwight Eisenhower, realizava em viagens aos países latino-americanos e caribenhos. A revista ainda declarava que a iniciativa de Eisenhower tinha como objetivo preparar o caminho para a chegada do Secretário de Estado estadunidense Foster Dulles, que viria ao Brasil para tratar com nosso presidente assuntos de política internacional, sobretudo, o programa Pan-Americano elaborado por Juscelino Kubitschek. A estadia de Dos Passos, portanto, foi facilmente vinculada à necessidade do governo estadunidense em fixar no Brasil maior área de influência política. Contribuem para esta interpretação o “curso especial sobre novelistas norte-americanos representativos do século XX”, realizado entre os dias 7 e 19 de julho, cuja direção foi confiada ao professor Rod Horton da Universidade de Nova York e que tinha como foco de estudos as obras de Thomas Wolfe, William Faulkner, John Steinbeck, além de Dos Passos que premiava o evento com sua presença. Talvez por este motivo Huxley recusa-se a dar declarações sobre política internacional, quando um jovem jornalista lhe interpelou sobre o assunto no dia de seu desembarque no Galeão. Quando concedeu sua primeira entrevista coletiva a imprensa nacional, o escritor foi contundente ao afirmar que, dentro da lógica do mundo atual “estão em choques ideologias, quando dois terços da humanidade não tem o que comer”, e exclamou ser “patético” o desenrolar dessa trama humana. Desta forma, é possível identificar torções realizadas na imprensa nacional quando noticiam estes eventos culturais, chegando, como denuncia um jornal carioca, a “última façanha de naturalizar norte-americano o romancista Aldous Huxley, que é o que mais britânico se possa imaginar”. Cultura e política, imersas no contexto da guerra-fria, não ficam isentas as interpretações e, ações como a promoção da cultura literária norte-americana no Brasil é, por vezes, vista como uma campanha entreguista, contrariando assim, a neutralidade da imprensa em relação à vinda desses dois escritores ao Brasil, como foi sugerido pelo “Tribuna da Imprensa”. Respectivamente Ver.: “Contato”, *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, nº 33, p. 2, ago. 1958; “Dos Passos virá em julho como repórter”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1958; “Aldous Huxley (no Brasil) exclama ‘patético’: fala-se de fome, enquanto o mundo passa fome”. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, nº34, p. 40-43, ago. 1948; “Essa não...”. *O Seminário*, Rio de Janeiro, nº 123, p. 6, ago. 1958.

Logo no aeroporto Roberto Rossellini começa as suas conversações com o autor de “Geopolítica da Fome”, Livro que pretende levar para a tela. Com o autor, Prof. Josué de Castro, viajará para o Nordeste antes de visitar São Paulo<sup>146</sup>

Analisando a matéria supracitada, não apenas a ênfase da visita recai sobre o projeto filmico da “Geopolítica”, mas, de igual modo, anuncia-se que é na companhia do senhor Josué de Castro que o cineasta seguiria viagem pelo Brasil. Faria Rossellini uma visita ao Nordeste do país, onde no momento, levas de sertanejos, pressionados por um longo período de secas, migravam em busca de assistência e trabalho nas principais capitais da região; de lá, seguiria até São Paulo, reconhecido centro do desenvolvimento industrial do país. De seu itinerário um mapa dos contrastes socioeconômicos do Brasil se desenhava, cartografia que, possivelmente, seria aproveitada no filme caso lhe fossem confiados os direitos do livro. Tudo realizado sob a tutela de Castro, que lhe orientava o olhar para estes desarranjos internos. O fato foi concebido como uma proposta audaz e contraditória para uma sociedade que buscava fixar uma imagem positiva de sua modernidade no exterior.

O jornal “Diário Carioca”, por exemplo, tratou a questão como um projeto contra o Brasil declarando para seus leitores que Rossellini vinha ao país com o propósito de filmar alguns aspectos da nossa miséria humana, cuja finalidade era dar ilustração e volume a película que estava produzindo sobre a “Geografia da fome”<sup>147</sup>. Não se sabe o porquê de o jornal, ao se referir à obra que serviria de base para o filme, tenha citado a “Geografia da Fome” em lugar da “Geopolítica da Fome”, se por mero erro de informação, ou por estratégia, uma vez que o estudo do título supracitado pelo jornal tinha maior penetração no público nacional, além de fixar com mais especificidade as consideradas áreas de fome do país, dando amplo destaque ao Nordeste e a Amazônia brasileira. De qualquer modo, o jornal cria uma atmosfera antinacionalista em torno desta iniciativa, chegando a provocar um clima de conspiração em seu discurso. Ainda segundo a matéria

Os comunistas nacionais já o cercaram [Rossellini] e se preparam para levá-lo às favelas e ao Nordeste, onde a seca afeta a milhões de seres. Naquela parte do país, cuidadosamente orientado, focalizará detalhes das hospedarias de flagelados e, também, das retiradas das vítimas da crise climática rumo ao Sul e ao Norte do país. Depois, tudo isso será apresentado ao mundo como sendo a nossa verdadeira paisagem social. (...) Só o Brasil sofrerá com essa propaganda negativa<sup>148</sup>.

<sup>146</sup> Última Hora, Op. Cit. 1958.

<sup>147</sup> “Contra o Brasil”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1958.

<sup>148</sup> Idem.

O discurso propagado pelo jornal produz a ideia de que a vinda de Rossellini ao Brasil deveria ser lida pela sua relação com Josué de Castro, e que este, possuía ligações diretas com os comunistas brasileiros. Desta articulação, uma campanha de propaganda negativa do país seria colocada em curso. Apesar de nunca ter se declarado um intelectual de orientação comunista, Castro é recorrentemente vinculado como tal, sobretudo por sua campanha pública em prol da reforma agrária, o que facilmente o projeta para uma posição política delicada junto aos setores mais conservadores do país<sup>149</sup>.

Outro texto que circulou no Rio, vinculado ao jornal “O Globo”, chama a atenção por seu título “...E o mundo pensará que o Brasil está louco”, uma espécie de alerta para o absurdo acerca do que representaria para o Brasil a filmagem do livro de Josué de Castro por Rossellini<sup>150</sup>. O artigo traz a assinatura do jornalista Mozart Monteiro e também busca alerta ao público do jornal para a imagem negativa que o filme produziria sobre o país no exterior.

Rossellini vai filmar – com a colaboração ou consentimento do Governo brasileiro – as misérias materiais do Brasil. (...) vai filmar as cenas horrorosas da seca do Nordeste: caravanas de flagelados, famintos e maltrapilhos, com a pele sobre os ossos, como esqueletos vivos; e animais que caíam mortos nas estradas, e são devorados por urubus e mulheres, e crianças, sem pão e sem lar. É um inferno social, ajudado, na sua angústia, por uma natureza desumana. São cenas pavorosas, que a Europa nunca viu. E se, um dia, aparecer no cinema esse filme, o mundo, estarrecido, perguntará: - Então é

<sup>149</sup> Conforme apresentado no capítulo anterior, além de sua ligação com movimentos do campesinato, a exemplo das Ligas Camponesas, contribui para identificar Josué de Castro como um intelectual ligado aos comunistas brasileiros algumas parcerias que estabeleceu tanto na União Soviética quanto na China em meados de 1957. Já assinalamos que o referido ano foi um período de insurgência e estruturação da ASCOFAM. De início havia uma necessidade de divulgar sua criação em Genebra e, esta tarefa é tomada por Josué numa série de esforços para propagandear a novidade institucional que, a seu ver, a associação representava. Na Europa Ocidental, tendo como principal polo de divulgação a cidade de Paris, a entidade já havia lançado suas ideias e instituído pelo menos duas sucursais. Foi com o intuito de expandir essa “novidade” associativa e angariar apoio também em algumas regiões da Ásia que o intelectual brasileiro realizou uma viagem a diversos territórios, fincando maior atenção na União Soviética e na China, *a priori*, pelo papel estratégico que ambos os países representavam para o mundo socialista no contexto do pós-guerra. Não foram outros os motivos que levaram Castro, por exemplo, a reunir-se com os acadêmicos de Medicina e o Comitê Soviético da Paz, em Moscou, ainda no referido ano, senão, para expor os planos da ASCOFAM no que tange ao combate a fome internacional. Sua visita à China, que coincidiu com as festividades do dia “1º de maio”, também reforçam esta preocupação de Castro em difundir as ideias da associação para além da Europa. Este chegou a Pequim a convite de Kou-Mo-Jo, então diretor da Academia de Ciência chinesa e que, em 1957, também acumulava o cargo de Vice-diretor da ASCOFAM. A relação institucional entre Josué e o intelectual chinês fundou expectativas de futuras parcerias neste país. No Brasil, esta aproximação de Josué com o mundo socialista pôde ser acompanhado através de uma matéria de três artigos assinados pelo próprio presidente da ASCOFAM e publicados no jornal “Ultima Hora”. O texto intitulado “A atualidade da China”, versava sobre suas impressões daquele país destacando a relação de cordialidade que mantinha com a União Soviética e como o governo de Mao Tsé-Tung foi capaz de dar conta de problemas considerados pelos chineses até “então insolúveis”, como o da industrialização do país e o problema da alimentação, chegando a afirmar que a “nova China” não era mais assolada pela fome crônica. Estas afirmações contribuíram para criar a imagem de que Josué de Castro enveredava pelo curso da ideologia comunista. Sobre a visita de Josué de Castro a União Soviética e a China ver respectivamente: Silva. Op. Cit, 2012, p.48-52; Castro, Josué. “A atualidade da China I”, *Ultima Hora*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1957; Castro, Josué. “A atualidade da China II”, *Ultima Hora*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1957; Castro, Josué. “A atualidade da China III”, *Ultima Hora*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1957.

<sup>150</sup> MONTEIRO, Mozart. “...E o mundo pensará que o Brasil está louco”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1958.

assim o Brasil? (...) Se Roberto Rossellini conseguir fazer esse filme, com a cooperação ou a tolerância das autoridades brasileiras, isto bastará para provar, perante as outras nações que o Brasil é um País sem Governo. (...) Hoje, só duas coisas despertam no estrangeiro, alguma admiração pelo Brasil: a audaciosa fundação de Brasília e o título de campeão de futebol. Mas, se aparecer no cinema um filme mostrando, ou querendo mostrar, que o Brasil é o país da miséria e da fome, o mundo, achando inoportuna a construção da nova capital, pensará que o Brasil está louco<sup>151</sup>.

O Brasil, a quem o escritor Stefan Zweig cunhou de “o país do futuro”, palavras lembradas por Mozart como um apelo ao “Brasil do presente”, era incompatível com a nação de famintos vigente na proposta fílmica de Rossellini. Matérias como essas, buscaram impor uma forma de controle na concepção do projeto fílmico junto à opinião pública. São atos de censura que indiciam uma luta no âmbito da cultura política tomando diferentes formas, incluindo – como será possível observar adiante – campanhas difamatórias<sup>152</sup>.

O cinema é aqui discutido como um instrumento de percepção e de expressão do mundo social, sendo com frequência, deslocado para o campo das ideologias políticas. É preciso lembrar que Josué de Castro também acumulava naquele ano o cargo de Deputado Federal, tal qual já assinalamos no capítulo anterior. Eleito por Pernambuco sob a legenda do Partido Trabalhista do Brasil, feito adquirido nas eleições de 1954 – quando obteve 14.076 votos, elegendando-se como o 7º deputado mais votado de sua coligação –, Josué chegava, enfim, ao término de seu mandato. Contudo, um horizonte de expectativa se formava diante da possibilidade de sua reeleição no pleito eleitoral de outubro próximo, ou seja, dois meses após a chegada de Rossellini ao Brasil. O mal-estar criado no entorno deste empreendimento cultural foi, portanto, uma técnica de ação propriamente política e, não seria estranho ponderar que o cinema de Rossellini foi assimilado como uma propaganda eleitoral antecipada. Mas, esta é apenas a ponta do *iceberg*. No interior destas questões existe um processo de silenciamento que desviam o olhar dos atos associativos da ASCOFAM, principal centro articulador deste projeto, para centrá-lo na figura política de Josué de Castro. Para escapar do mote dos discursos políticos, faz-se necessário recompor o itinerário desta iniciativa que culminou na condução do cineasta Roberto Rossellini ao Brasil.

---

<sup>151</sup> Idem.

<sup>152</sup> Para o sociólogo Pierre Bourdieu, o campo político, entendido como lugar de produção do mundo social como “campo de forças” e “campo de lutas” entre as classes, é validado, na medida em que se institui no interior das relações sociais um espaço de produção e reprodução do “fazer política”, que marca a divisão do trabalho do “agente político” dentro de um “monopólio de profissionais”. Assim, afirma Bourdieu, que o “campo” exerce de fato uma censura ao limitar o universo daquilo é pensável politicamente, ao espaço dos discursos que “podem” ser produzidos ou reproduzidos nos limites da “problemática política”, quer dizer, sociologicamente possíveis dadas as leis que regem o próprio “campo”. Existe, portanto, no trânsito de Roberto Rossellini no Brasil, uma disputa que não é meramente cinematográfica, e que possivelmente será vista pelo prisma das disposições que o “campo político” apresentará ao projeto que busca elaborar junto à ASCOFAM. Ver.: BOURDIEU, Pierre. Op. Cit. 2007. p.163-165.

### 3.1. JOSUÉ DE CASTRO ENTRE OS ITALIANOS.

Durante os anos em que atuou na FAO, Josué de Castro adquiriu certa projeção intelectual na Itália, onde estava situada a sede deste organismo internacional. Os trabalhos ali realizados o permitem frequentar novos espaços de sociabilidades. Suas contribuições para a revista italiana *Il Ponte* é um exemplo dessa nova experiência intelectual traçada pelo professor brasileiro. Criada em meados de 1945 por iniciativa do político e acadêmico italiano Piero Calamandrei, o periódico tinha como prerrogativa contrapor-se ao idealismo fascista na península, unindo a pesquisa literária e cultural à via democrática ora emergente no país<sup>153</sup>. Mesmo após o falecimento de Calamandrei, por volta de 1956, o periódico segue o mesmo programa inicial, buscando organizar estudos sobre os problemas internos do país, estes, eram vistos pelo prisma da conjuntura política e artística internacional do pós-guerra. Alimentaram as páginas da revista nomes como os dos historiadores Luigi Salvatorelli e Giorgio Spini; o crítico literário Francesco Flora; o filósofo Norberto Bobbio, entre outros<sup>154</sup>. O professor “De Castro”, como era chamado na Itália, filia-se ao grupo dessa revista contribuindo durante a década de 1950 com alguns artigos, quase sempre voltados para os problemas do subdesenvolvimento no terceiro mundo<sup>155</sup>. No curso desses trabalhos, a vivência romana lhe permite estabelecer novos vínculos, disseminando suas ideias e ampliando seu quadro de influência.

Nesse momento, sua obra “Geografia da Fome” ganha uma tradução italiana prefaciada por Carlo Levi<sup>156</sup>. De origem ítalo-judaica, este pintor e escritor foi também um importante crítico do regime fascista de Benito Mussolini. Sua obra literária mais difundida na Itália, *Christo se è fermato a Eboli*, publicada em 1945, fazia referência ao período em que esteve exilado na cidade de Lucania, situada no sul da Itália, devido a seu ativismo político<sup>157</sup>. O livro era, portanto, um registro de memórias sobre a vivência de um ativista político numa

<sup>153</sup> Sobre a revista *Il Ponte* Ver.: <http://www.ilponterivista.com/la-storia/>. Acessado em: 25 de jul. 2016.

<sup>154</sup> Idem.

<sup>155</sup> A biblioteca pessoal de Josué de Castro, hoje integrante do acervo da biblioteca Blanche Knopf - Fundaj, contém alguns exemplares da revista *Il Ponte*. Destacamos nesta série de documentos o artigo, *La reforma agrária e lo sviluppo economico del Brasile*, que leva a assinatura de Josué de Castro. O texto apresenta os conceitos básicos do projeto desenvolvido pelo grupo de estudo para a reforma agrária, resultado da articulação entre a ASCOFAM e a CNI. O artigo demonstra que, mesmo após deixar os trabalhos da FAO para se dedicar a ASCOFAM, o brasileiro manteve o vínculo com o corpo editorial da revista, contribuindo com material intelectual e, do mesmo modo, valendo-se deste espaço para angariar apoio político e semear suas ideias. Ver.: CASTRO, Josué. “La reforma agrária e lo sviluppo economico del Brasile”. *Il Ponte*, Firenze, nº 7-8, p.908-915, ago. 1959.

<sup>156</sup> CASTRO, Josué. *Geografia della fame*. Bari: Leonardo da Vinci editrice, 1954.

<sup>157</sup> LEVI, Carlo. *Christo se è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi, 1945.

região historicamente conhecida como um dos lugares mais pobres e “atrasados” do sul do país. A obra confere a Levi a competência de ser um profundo conhecedor das dificuldades diárias vividas pelos camponeses daquela região, de maneira que, após o termino das hostilidades da guerra, o autor ajuda a impulsionar um debate nacional acerca dos chamados “problemas do sul”. Nesse contexto, sua autoridade intelectual coopera na divulgação da “Geopolítica da fome” na Itália, obra que obteve ampla notoriedade no país.

**Figura 13: Capa do editorial da Revista *Il Ponte* e da edição italiana da *Geografia da Fome*.**



Fonte: FUNDAJ

A recepção crítica da “Geografia” em alguns periódicos italianos contribui para esta interpretação. A revista romana *Rinascita*, instrumento ideológico do Partido Comunista Italiano (PCI), publicou uma nota sobre o livro nos seguintes termos:

Sua visão sintética do mundo, o sentido humanístico de sua obra e o diagnóstico científico que soube fazer dos males que atormentam grande parte da humanidade, fizeram que se reconhecesse em Josué de Castro um construtor da paz mundial<sup>158</sup>.

<sup>158</sup> Para ter acesso a recepção crítica da “Geopolítica da Fome” na Itália, Ver.: BRASILIENSE. *A obra de Josué e a Crítica Mundial*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1957. p. 24. Catálogo lançado pela editora na ocasião da publicação das obras reunidas de Josué de Castro. Fonte: Fundaj.

A revista *Il Contemporaneo* também se manifestou sobre a obra dando destaque ao prestígio que o intelectual brasileiro adquirira na Itália naquele momento o considerando “um dos mais ilustres sociólogos contemporâneos”, e chega a pontuar a “Geografia da Fome” como sua “obra científica fundamental”, alertando para o fato de já se encontrava “traduzida para o italiano”, informando ainda, a relevância de sua leitura para os interessados em conhecer o mundo contemporâneo em todo o seu “realismo”<sup>159</sup>.

Desta maneira, o contexto da apresentação da obra na Itália, sua publicidade nos periódicos e o lugar social daqueles que a intermediaram para o público leitor, indiciam a construção de sentido do texto dentro de um sistema maior de comunicação, que não se reduz apenas ao livro, aquilo que ele transmite, mas o ultrapassa dentro do que poderíamos chamar de “comunidades interpretativas”, aquela que busca explicar as ideias presentes neste objeto cultural que é o livro e que põe em circulação numa dada sociedade estratégias para a sua recepção<sup>160</sup>.

Tudo somado, as atividades na FAO e a publicidade da “Geografia da Fome” entre os italianos, que chegou a ultrapassar o círculo restrito dos especialistas em nutrição e alcançou impacto significativo também sobre a classe artística<sup>161</sup>, cooperam para firmar novas relações de trabalho e de amizade entre Josué e alguns intelectuais e artistas italianos.

Foi no contexto de seu itinerário em Roma, por exemplo, que Josué conheceu o famoso cenarista italiano, Cesare Zavattini, escritor que havia se aproximado do cinema nos primórdios do processo de renovação artística desta linguagem na Itália, de onde se consagrou escrevendo roteiros para uma nova geração de diretores, entre estes, a parceria com Vittorio De Sica rendeu-lhe fitas que foram consideradas, na época, como obras-primas da inovação cinematográfica que se processava na península ao término da guerra, tais quais *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948), *Umberto D.* (1951) e *Miracolo a Milano* (1952).

O encontro entre Zavattini e Josué resulta no projeto cinematográfico que tomará curso na prática associativa da ASCOFAM durante os primeiros anos de estruturação da entidade. A admiração mútua que mantinham um para com o outro, fez com que ambos alimentassem a expectativa de um dia realizarem a produção de um filme sobre o tema “fome” no contexto do pós-guerra, tendo por base os estudos de Castro sobre este fenômeno social, desejo que toma corpo com o advento da fundação da associação, dando-lhe base institucional e permitindo a adequação do projeto a um plano de trabalho mais sistemático.

<sup>159</sup> Idem.

<sup>160</sup> Sobre o conceito de “comunidades interpretativas”, ver.: DARTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.145.

**Figura 14: Vittorio De Sica e Cesare Zavattini.**



De Sica à esquerda, e Zavattini à direita. Dois importantes renovadores da linguagem cinematográfica italiana do pós-guerra. Fonte: <http://www.cesarezavattini.it/> Acessado em 2 fev. 2016.

### 3.2. CARTAS A ZAVATTINI.

No dia 14 de dezembro de 1957, Josué escreve uma carta endereçada à Rua Merici, nº 40, Roma<sup>162</sup>. O texto tinha como destinatário o cenarista italiano, Cesare Zavattini, e nos ajuda a compreender alguns aspectos do empreendimento cultural que pretendiam realizar para a ASCOFAM.

A princípio, a carta discorre sobre a necessidade de se buscar parcerias que pudessem contribuir para o andamento do projeto. Nesses termos, urgia a eleição de um nome para dirigir o filme, alguém que fosse capaz de emprestar à película um estilo próprio, singular, mas, que fosse naturalmente adequado ao tema. Josué e Zavattini pareciam estar certos de que este cineasta deveria ser o inglês Charlie Spencer Chaplin<sup>163</sup>.

O criador do famigerado personagem Carlitos, vagabundo maltrapilho que havia encantado o mundo do cinema com sua bengala, chapéu-coco e sapatos compridos; galhofas, dramas e olhar melancólico; poderia conferir ao filme a carga poética e universalista que a tragédia da fome era capaz de expressar. Isto porque, tanto Josué quanto Zavattini, reconheciam em Chaplin a façanha de fazer de seu personagem, esta espécie de encarnação

<sup>162</sup> CASTRO, Josué. [carta] 14 dez. 1957. Rio de Janeiro. [para] ZAVATTINI, Cesare. Roma. 2f. Trata de assuntos relacionados a um projeto fílmico em parceria com a ASCOFAM. Fonte: FUNDAJ.

<sup>163</sup> Idem.

representativa dos deserdados da terra, como bem expressou o poeta Drummond em um de seus poemas intitulado “Carta ao homem do povo Charlie Chaplin”, para quem Carlitos dava visibilidade aos

(...) vagabundos que o mundo repeliu, mas zombam e vivem nos filmes, nas ruas tortas com tabuletas: Fábrica, Barbeiro, Polícia, e vencem a fome, iludem a brutalidade, prolongam o amor como um segredo dito no ouvido de um homem do povo caído na rua<sup>164</sup>.

Foi durante uma reunião solene realizada em Genebra com a diretoria da ASCOFAM, que se propôs à entidade a realização de uma superprodução cinematográfica sobre a fome mundial. Na ocasião, Josué sugere que esta produção deveria ser realizada por um “artista de gênio”, na finalidade de “atrair a opinião pública” para as ações da associação. Teria ainda, o intelectual brasileiro, prestado argumentos para demonstrar que o nome mais capaz de realizar esta tarefa, que julgou ser de “transcendental importância para o progresso social do mundo”, era Charlie Chaplin,

(...) tanto por seu gênio criativo, quanto pelo interesse que sempre demonstrou através da representação artística, do drama da fome – embora ele não tenha totalmente penetrado a essência deste problema, para mostrar em sua substância humana, todas as implicações sociais que esta tragédia contém<sup>165</sup>.

Chaplin era um entusiasta de causas humanitárias. O próprio Abbé Pierre, co-fundador da ASCOFAM, reconhecia este valor humanístico e solidário no artista que, em outubro de 1954 realizou uma cerimônia no elegante Hotel Crillon, em Paris, para doar ao religioso dois milhões de francos que lhe foram conferidos pelo Conselho Mundial da Paz através do “Prêmio Internacional da Paz” de 1953, com quem o cineasta foi agraciado. Na ocasião, teria ainda Pierre declarado merecer

louvores e aplausos esta decisão do homem que passou toda sua vida representando para o homem humilde, para o indesejável, para o homem sem passado e sem diploma, sem carteira ou fortuna. Essa decisão de passar parte do dinheiro que recebeu de um mundo para outro, é magnífica. Aceito esse dinheiro para auxiliar as criaturas que não têm alimentos, a gente miserável que não tem abrigo<sup>166</sup>.

<sup>164</sup> ANDRADE, Carlos Drummond. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

<sup>165</sup> CASTRO, Josué. [carta] 11 nov. 1957. Roma. [para] CHAPLIN, Charlie Spencer. Vevey. 2f. Trata de ajustamentos entre ambos para um trabalho cinematográfico a ser realizado em parceria com a ASCOFAM.

<sup>166</sup> “Carlitos doa ao Abade Pierre os milhões do Prêmio da Paz”. Rio de Janeiro. *Cine Reporte*, São Paulo, nº 978, p.1- 3, out. 1954.

A relação entre Abbé Pierre e Chaplin parece ter sido um caminho estratégico para trazer o cineasta para o projeto fílmico. Após o Conselho da ASCOFAM aprovar a campanha fílmica, Castro inicia seus contatos com o criador de “Carlitos” e, não deixa de fazer referência a Pierre e a ASCOFAM, como forma de atrair o cineasta para este empreendimento.

Eu gostaria de sublinhar um detalhe na ASCOFAM que, até certo ponto, deve servir como um ponto de contato entre nós. Esta Associação foi fundada com parte do fundo derivado do Prêmio Internacional da Paz, que recebi no ano seguinte àquele em que você foi agraciado. Abbé Pierre, que recebeu um prêmio semelhante, trabalha conosco com todo seu entusiasmo e dá grande esperança nesta ideia de um filme com Charlie Chaplin sobre o problema da fome<sup>167</sup>.

Nos termos de Josué, os realizadores da ASCOFAM possuíam, assim como Chaplin, a sensibilidade de por em prática um trabalho de mútua cooperação para promoção da paz mundial, fato incontestado pelo empenho em depositarem os recursos recebidos em premiações internacionais para causas humanitárias, da qual a ASCOFAM é um claro exemplo. A presença de Abbé Pierre na associação também foi lembrada como forma de atribuir à carta um caráter de imparcialidade política, e legitimar as ações da entidade.

**Figura 15: Abbé Pierre e Josué de Castro durante entrevista concedida a imprensa parisiense.**



Fonte: FUNDAJ.

<sup>167</sup> CASTRO, Josué. [carta] 11 nov. 1957. Roma. [para] CHAPLIN, Charlie Spencer. Vevey. 2f. Op. Cit.

Após alguns telefonemas, Josué decide ter uma conversa pessoal com Chaplin para acertar os termos deste trabalho, de modo que em outubro de 1957, durante sua passagem em Genebra para uma conferência de técnicos da ASCOFAM, optou por estender-se um pouco mais para tratar do assunto com o cineasta, que mantinha residência na comuna de Vevey, Suíça. Entrava em curso um processo de negociações e expectativas acerca deste certame, que na visão de Josué, deveria demonstrar ao mundo um esforço mútuo de cooperação para paz.

Ao regressar ao Rio de Janeiro, Castro escreve a Zavattini para informar os rumos deste diálogo estabelecido com Chaplin na Suíça. Na carta o presidente da ASCOFAM declara ao cineasta italiano que de sua passagem pela Suíça pôde

(...) constatar, com os entendimentos que tive com Chaplin, de que o mesmo não está inclinado a realizar no momento este projeto, por vários motivos tanto de ordem pessoal como por compromissos já estabelecidos em face de outros planos de trabalho. De minha parte, cheguei à conclusão de que no momento atual da carreira cinematográfica de Chaplin, não o julgo em disponibilidade mental e capacidade de criação para realizar a obra que desejávamos tivesse o mundo conhecimento para revelar em sua realidade tangente o drama da fome universal<sup>168</sup>.

Não se pode precisar ao certo como se deu este diálogo entre Castro e Chaplin, mas alguns indícios podem nos sugerir os motivos que levaram o intelectual brasileiro a considerar que o cineasta não possuía no “momento atual de sua carreira”, “disponibilidade mental e capacidade de criação para realizar” o filme<sup>169</sup>.

Após ser acusado pelo governo dos Estados Unidos da América de praticar “atividades anti-americanas”, ou seja, de conspirar contra o país, Chaplin inicia uma vida menos atribulada diante das questões mais prementes de seu tempo. A acusação veio por sua carta enviada ao pintor Pablo Picasso, solicitando que se fizesse em Paris um protesto contra a deportação que a justiça estadunidense preparava para o compositor alemão Hans Eisler, por supostas ligações com comunistas<sup>170</sup>. O longo processo difamatório que se instalou na

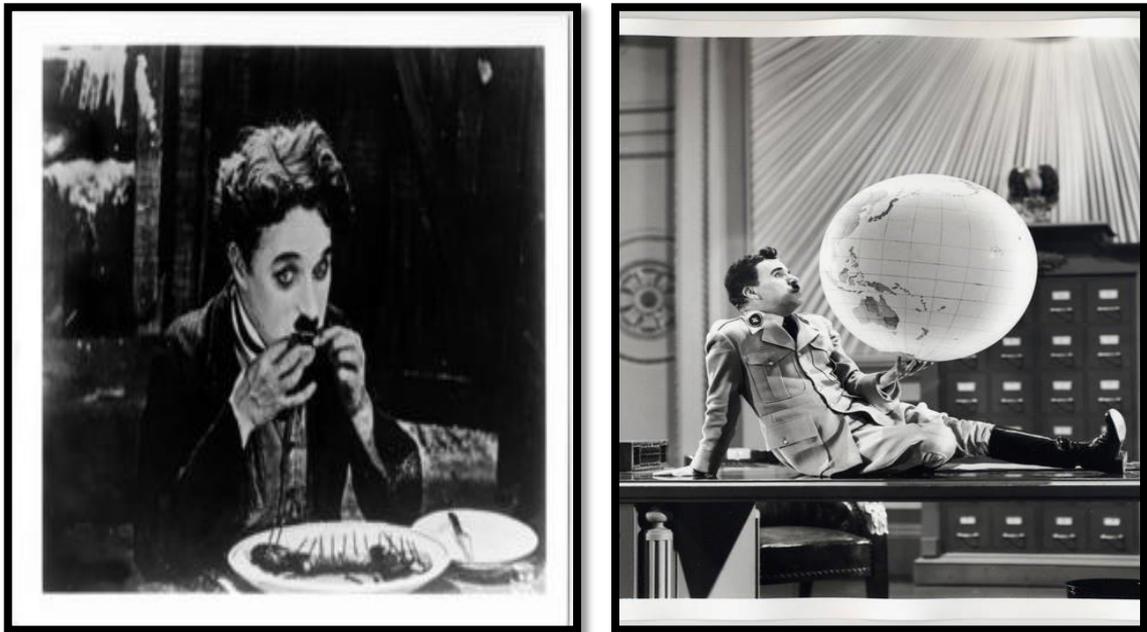
<sup>168</sup> CASTRO, Josué. [carta] 14 dez. 1957. Rio de Janeiro. [para] ZAVATTINI, Cesare. Roma. 2f. Op. Cit.

<sup>169</sup> Idem.

<sup>170</sup> Embora não o conhecesse pessoalmente, Pablo Picasso respondeu imediatamente ao pedido de Chaplin. Um protesto contra a expulsão de Hans Eisler foi assinado designadamente por diversos intelectuais e artistas da cidade. Assim que foi conhecida esta diligência, o jornal Westbrook Pegler, denunciou: “intolerável ingerência nos negócios americanos de um estrangeiro estabelecido em nosso país há 35 anos, e bem conhecido pela sua torpeza moral, enormes dívidas, atitude covarde durante as duas guerras mundiais e a sua confessada ligação com os comunistas. Mesmo declarando publicamente que não era um apologista comunista, um inquérito foi instalado contra Chaplin, de maneira que se retornasse aos Estados Unidos seria preso até que se resolvesse o impasse na Justiça. Ver.: SADOUL, Georges. A vida de Carlitos: Charles Chaplin, sua vida e sua época. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1953. p.227

imprensa americana o impôs ao isolamento forçado longe daquele país, o que culminou no impedimento de seu retorno aos Estados Unidos, um golpe tremendo para o criador de “Carlitos”, sobretudo, por ter sido neste país onde se havia consagrado com um dos mais importantes homens de cinema. Alegando sofrer injusta perseguição, uma vez que também foi acusado de ser um simpatizante comunista, Chaplin teria demonstrado certo receio pelo futuro da arte cinematográfica. “O nosso mundo já não é o mundo dos grandes artistas. É um mundo espumante, agitado, amargo, um mundo invadido, inundado pela política...”, teria afirmado certa vez na ocasião de uma de suas entrevistas a imprensa britânica<sup>171</sup>.

**Figura 16: Charlie Chaplin.**



Chaplin em dois momentos distintos de sua carreira. À esquerda, interpreta o vagabundo e faminto personagem Carlitos, em *The Gold Rush*. Na sequência, realiza uma sátira sobre política em *The Great Dictator*, filme que lhe rendeu uma artilharia de críticas. Fonte: <http://www.charliechaplin.com/>, Acessado em 5 fev. 2016.

O isolamento de Chaplin aprofunda-se nos anos de 1950 e é provável que sua inquietação em relacionar a arte com a política tenha lhe rendido certos desapontamentos. Aceitar o trabalho da ASCOFAM era retomar os descaminhos que o levou ao exílio forçado, tanto pela força temática do projeto que lhe era ofertado por Josué – o de ser uma representação da fome no mundo pós-guerra –, quanto pelo financiamento institucional de um grupo de pressão que havia se formado num processo de fragmentação da FAO.

<sup>171</sup> SADOUL, Georges. Op. Cit. 1953, p. 230.

Não se sabe até que ponto Chaplin teria declinado em aceitar dirigir o filme da ASCOFAM, de qualquer maneira, a interpretação de Josué não deixa dúvida quanto à impossibilidade de continuar contando com sua adesão ao projeto. Ao escrever a Zavattini, Castro busca evidenciar o seu desapontamento com a infrutífera expectativa criada acerca de do cineasta.

Vive Chaplin no momento um drama de caráter excessivamente individual que mutila e deforma a sua grande sensibilidade aos problemas sociais e aos dramas da humanidade. É impossível fazê-lo sair do ciclo de suas preocupações de ordem pessoal para levá-lo a esta esfera onde o seu gênio criador poderia realmente, se outras fossem as condições, realizar a obra que seria, a meu ver, a cúpula de sua carreira<sup>172</sup>.

Na ausência de Chaplin fazia-se necessário seguir outra ordem de trabalho e é neste contexto que a correspondência a Zavattini ganha maior coerência. Para Josué era imprescindível

(...) abandonar as esperanças de contar com o gênio de Chaplin e procurarmos outra solução. Solução que a meu ver só pode ser a de que o meu amigo Zavattini tome a responsabilidade deste projeto e que possa levá-lo a efeito com todo o seu entusiasmo e capacidade de criação. É neste sentido que venho consultá-lo como seria possível conceber-se as linhas gerais de realização deste projeto<sup>173</sup>.

Cesare Zavattini, tratado com a cordialidade de um amigo, recebe de Josué o consentimento para gerenciar todo o projeto fílmico. A opção pelo cenarista contribui para que todo um programa estético neorrealista seja empreendido no curso deste trabalho. Uma nova estrutura hierárquica se monta, e o italiano, antes visto como um dos colaboradores, passa agora, a ser o principal articulador do certame. O próprio Josué coloca-se como um dos que poderiam contribuir para a elaboração do *script* procurando destacar os aspectos mais significativos do problema que deveriam ser postos em relevo no desenvolvimento da matéria do filme, numa espécie de consultor científico<sup>174</sup>.

Josué de Castro era um profundo admirador da arte cinematográfica. Ainda durante os anos em que estudou na Faculdade de medicina do Rio de Janeiro, portanto, antes mesmo de ter notória projeção internacional por seus estudos em nutrição, Castro inicia sua carreira literária como crítico de arte, escrevendo para alguns periódicos brasileiros sobre diferentes assuntos, entre eles, cinema. Naquele momento, dedica-se a uma coluna semanal nos jornais

---

<sup>172</sup> CASTRO, Josué. [carta] 14 dez. 1957. Rio de Janeiro. [para] ZAVATTINI, Cesare. Roma. 2f. Op. Cit.

<sup>173</sup> Idem.

<sup>174</sup> Idem.

pernambucanos “Diário da Manhã” e “Diário da Tarde” intitulada, “Cartazes”<sup>175</sup>. Acompanhando o seu trabalho nestes periódicos pode-se observar um profundo domínio do debate cinematográfico em curso no período. Existem ali referências a Guillermo de Torre, importante crítico de arte argentino; ao parisiense Jean Epstein, a obra dos cineastas Murnau, Robert Wiene, D.W.Griffith, Charles Chaplin, King Vidor, entre outros; a literatura de periodistas como a do francês Clement Vautel, que assinava uma seção de jornal intitulada Mon Film, e André Martraux, autor de *La Poesie du Cinema*<sup>176</sup>.

Durante os anos de faculdade, Castro também participou de uma promissora “cena” crítica realizada no Rio de Janeiro. Junto com um grupo de jovens que se reuniam periodicamente no centro da cidade para discutir as últimas tendências da sétima arte, ajuda a idealizar e fundar o “Chaplin-club”, um espaço importante para a formação de um público ainda escasso para o chamado “cinema arte”, ou “cinema de vanguarda”. A este grupo filiaram-se nomes como Plínio Sússekind Rocha, Octávio de Faria, Almir de Castro, dentre outros. Através desta iniciativa, cria-se o jornal “O fan”, órgão oficial da agremiação e um difusor de ideias<sup>177</sup>.

Tudo somado, um gosto pelo cinema foi nutrido por Josué ainda durante seu processo formativo na Faculdade de Medicina, demonstrando que seu movimento em direção da cinematografia não era uma novidade premente a necessidade de difusão da ASCOFAM, fascínio, aliás, que nunca abandonou radicalmente, como testemunha seu amigo dos tempos de colégio, Otávio Pernambucano, ao afirmar que, em se tratando de cinema, “conhecia Hollywood por todos os diretores, astros e estrelas, fazia boa análise do comportamento de cada um nas contingências do enredo”<sup>178</sup>. Neste sentido, é possível que Josué tivesse a pretensão de ser algo mais que um consultor científico no trâmite da realização do filme, agora confiado a Zavattini.

<sup>175</sup> Segundo Josué, este espaço jornalístico intitulado “Cartazes” representava a dinâmica da vida moderna. Tanto em literatura como em reclame de rua, os cartazes são gêneros sugestivos e sintéticos. Pela dinâmica com que surgiam e desapareciam, anunciando num dia a peça de teatro, noutra uma informação sobre obras públicas, esta forma de comunicação criava um mosaico de imagens e palavras que bem representava a arte moderna em toda sua vertente, sobretudo por ser o “Cartaz” uma forma literária compatível com a própria vida. CASTRO, Josué. “Cartazes”. *Diário da Manhã*, Pernambuco. 26 jan. 1929.

<sup>176</sup> Toda esta série de jornais esta organizada em uma pasta, ainda não catalogada, que integra o acervo pessoal de Josué de Castro, sob o epíteto, “dossiê arte”. Fonte: FUNDAJ.

<sup>177</sup> O Chaplin-Club foi fundado no dia 13 de Janeiro de 1928, passando a funcionar em sede provisória, na Rua Benjamin Constant, nº 36. Posteriormente transferiu-se para a Rua Dona Ana, nº62. Nestes ambientes eram apresentados trabalhos teóricos e de críticas sobre cinema, que eram lidos e debatidos entre os membros do *club*. Este clima de sociabilidade entorno do cinema atraia muitos intelectuais ávidos por ampliarem sua leituras sobre cinematografia, em pouco tempo, o numero de membros do *Chaplin* cresceu significativamente. Ver.: *O FAN*, Rio de Janeiro. nº 3, p1. 1929.

<sup>178</sup> NEVES, Tereza Cristina Wanderley; MELO, Marcelo Mário de (Org.). *Josué de Castro (Perfis Parlamentares, nº52)*. Brasília: Câmara dos Deputados. 2007, p. 29.

A carta escrita ao cenarista italiano também lançava um olhar sobre a maneira como o tema “fome” deveria ser visualizado para uma futura composição narrativa. Segundo Josué

O filme, embora sem caráter de um documentário e sim sob a forma de história, deve exprimir o drama universal da geografia da fome. (...) depois de tentar visualizar a sua realização, com uma só história que fosse simbólica e demonstrativa do que seja o fenômeno da fome no mundo inteiro, julgo que a tarefa se torna desta forma extremamente difícil e que seria talvez mais prático realizar o filme com 4 ou 5 histórias de fome, vividas em diferentes regiões do mundo, unindo essas histórias através de um truque especial que dê a compreender ao espectador mediano o sentido universal da tragédia e a sua unidade de expressão através de toda a terra. Assim, por exemplo, uma história do sul da Itália ou da Espanha, para a Europa, uma história da África, uma história da Índia, ou da China, e uma história da América Latina, poderiam exprimir de forma demonstrativa a tese que deve servir de rumo ao filme, sem, contudo, transparecer no seu contexto<sup>179</sup>.

A ideia de construir um filme com “4 ou 5 histórias de fome”, conforme sugerido por Josué, inicia pela primeira vez nas conversações preliminares do projeto, um debate propriamente estético. O modo de visualização do tema será uma preocupação recorrentemente discutida por Castro ao longo deste certame.

Problemas de operacionalização dos trabalhos também são discutidos por Josué e pelo menos duas possibilidades são apresentadas a Zavattini. Para o intelectual brasileiro, devia-se,

(...) ou confiar o *script* de todas as histórias a Zavattini, ou (...) cada história [deveria] ter um autor da própria região e que fossem todas então cenarizadas por si. Desta forma poderemos cinematografar, por exemplo, uma história do hindu Amad Abbah, uma história de Faulkner, uma história de Camus etc. Tudo isto deve ser longamente pesado e meditado por quem entenda da matéria (...)<sup>180</sup>.

Ao que parece, a criação de um mosaico de “histórias” que contemplasse diferentes regiões do mundo, narrativas colhidas respectivamente na obra de renomados literatos, já era uma pretensão de Castro mesmo antes dos diálogos estabelecidos com Zavattini. Durante a viagem que realizou à China, Josué toma contato com um livro intitulado *Rice and other stories*, cujo autor era o citado hindu Ahmad Abbas<sup>181</sup>. Nesta obra, um conto intitulado *The wardrobe*, chama a atenção do presidente da ASCOFAM que o considerou ser de “uma grande riqueza de imaginação”<sup>182</sup>. Em seu diário pessoal, o intelectual brasileiro chega a afirmar que o conto era mesmo “uma obra-prima”, mas não bastou o encantamento pela obra,

<sup>179</sup> CASTRO, Josué. [carta] 14 dez. 1957. Rio de Janeiro. [para] ZAVATTINI, Cesare. Roma. 2f. Op. Cit.

<sup>180</sup> Idem.

<sup>181</sup> ABBAS, Khwaja Ahmad. *Rice and other stories*. Bombay: Kutub, 1947.

<sup>182</sup> SILVA, Tânia Elias Magno. Op. Cit. 2012.

ponderou também, se não deveria “traduzi-lo para o português, ou adaptá-lo para o cenário de um filme, julgando nele existir “uma mistura dosada de Chaplin, Pirandelo e Soroyan”<sup>183</sup>.

Abbas, que era mais conhecido como o cineasta hindu indicado à premiação do festival de Cannes por seu filme, *Journey Beyond Three Seas*<sup>184</sup>, uma co-produção indo-soviética, parece ter reanimado em Castro uma de suas paixões de juventude: o cinema. Evidência dessa postura edaz é que neste momento, o livro de Abbas surge como possibilidade para a composição de um *script*, tal qual intuído por Josué em seu diário e reafirmado na carta escrita a Zavattini. Essas linhas silenciosas do diário nos ajudam a compreender melhor o lugar que Castro buscaria ocupar neste empreendimento.

Outra questão tratada na correspondência foi o de conceber um novo nome para a direção do filme, já que Chaplin não mais participaria do projeto. É certo que Josué contava com a influência de Zavattini no meio artístico italiano como um suporte para a resolução desta pendência, chegando a sugerir, na seara dos cineastas considerados neorealistas, os nomes de Federico Fellini e Luchino Visconti<sup>185</sup>.

A resposta de Zavattini a Josué veio de imediato. No início de 1958, Cesare envia uma carta ao presidente da ASCOFAM, buscando responder as questões lançadas por Castro em seu último escrito. A partir de então, aprofunda-se a relação entre ambos e as correspondências trocadas entre estes missivistas nos oferecem uma janela através da qual é possível olhar um conjunto de ideias e preocupações acerca das técnicas cinematográficas disponíveis naquele tempo, sobretudo, no plano estético. Fome e cinema unem-se numa mesma conjectura, e abrem espaço para um debate implícito acerca do papel da arte cinematográfica no contexto do pós-guerra.

A carta de Zavattini, por exemplo, busca, *a priori*, balizar o problema da fome e o lugar que o cinema deveria ocupar nos debates instituídos acerca deste problema. A falta de alimentos em áreas distintas do mundo, afirma o cineasta, nos impulsiona a pensar “a posição do homem moderno no confronto com o seu semelhante”<sup>186</sup>. Isto porque o fenômeno da fome irrompe um magma de desesperanças que submete os seres humanos a dois “tipos de morte”,

---

<sup>183</sup> Idem.

<sup>184</sup> Este filme, realizado durante o período de maior aproximação entre a Índia e a União Soviética, conta uma história de amor entre Afanasy Nikitin, um comerciante russo que em viagem a Índia se apaixona pela bela Champa, uma jovem autóctone. O filme pode ser encarado como uma representação do encontro entre estes dois mundos culturalmente distintos. ABBAS, Khwaja, Ahmad; PRONIN, Vasili. *Journey Beyond Three Seas*. [filme-vídeo]. Naya Sansar/Mosfilm Studio. Índia/ União Soviética, 1957, 110 min. color, sonoro.

<sup>185</sup> CASTRO, Josué. [carta] 14 dez. 1957. Rio de Janeiro. [para] ZAVATTINI, Cesare. Roma. 2f. Op. Cit.

<sup>186</sup> ZAVATTINI, Cesare. [carta] 3 jan. 1958. Roma. [para] CASTRO, Josué. Rio de Janeiro. 5f. A carta apresenta um plano de trabalho proposto por Zavattini a Josué de Castro acerca do projeto fílmico da ASCOFAM.

ao padecimento “físico”, mas também a desgraça “cívica”. A miséria que sempre acompanha os famintos lhes afeta a “dignidade” e os “excluem brutalmente do poder” político e econômico, sobretudo, por darem “um mínimo de contribuição à vida social”. Estas eram as causas de revoltas entre os povos. Desta forma,

O filme (...) deve iluminar o ponto desta questão – porque trabalhar contra a fome significa trabalhar pela paz, devemos laborar sobre um plano mundial a essência necessária do homem<sup>187</sup>.

A carta de Zavattini sugere uma atmosfera de engajamento intelectual e artístico que não deve ser aqui negligenciada. A luta mundial contra a fome, razão institucional da ASCOFAM, fincava suas bases nas estratégias de uma representação fílmica, que também era compreendida, qual demonstra o cineasta italiano, como instrumento de ação política no sentido mais amplo do termo, ou seja, como forma de intervenção direta destes sujeitos na realidade.

Zavattini considerava que o cinema era um importante instrumento de difusão de ideias, sobretudo, por possuir uma linguagem mais imediata que aquelas oriundas de outras artes, como a literatura<sup>188</sup>. Esta característica peculiar da cinematografia contribuía de forma mais eficaz para fomentar o debate acerca da fome para um maior número de pessoas, e é na esteia desta percepção, que o debate estético insurge. A maneira de dar visualidade ao tema é um traço importante para se compreender como o artista busca se posicionar diante de questões prementes a seu tempo, e a estética pode ser vista como um deflagrador de posturas sociais assumidas por parte destes realizadores.

O cenarista italiano propôs outra forma de composição narrativa para o filme, que aquela indicada por Josué – que sugeriu realizar um filme ficcional com base em um mosaico de histórias interligadas por um mesmo argumento –. Zavattini ponderou ser o modelo documental de maior eficácia – possuía maior apelo sobre o público – que a forma puramente ficcional, ou novelesca, e sugeriu a Castro que neste primeiro momento de conversações se considerasse a possibilidade de se fabricar um filme documentário no lugar de um filme dramático<sup>189</sup>.

O cineasta deixa explícito na carta sua opção pelo modelo documental alegando existir nesta forma peculiar de se fazer filmes uma ambiência de “explícita denúncia”, “de coisa vista

---

<sup>187</sup> Idem.

<sup>188</sup> ZAVATTINI, Cesare. [carta] 3 jan. 1958. Roma. [para] CASTRO, Josué. Rio de Janeiro. 5f. Op. Cit.

<sup>189</sup> Idem.

de perto”, aspectos que a “fábula” também possuía, mas de um modo indireto<sup>190</sup>. Mas esta concepção era um mero instrumento retórico.

Zavattini reconhecia que o *status* da cinematografia moderna não mais admitia esta dualidade rarefeita e contraditória entre filme de ficção e filme documental. Esta oposição diz respeito ao estatuto da imagem fílmica denotando que a separação entre ambos os gêneros era apenas aparente, uma ideia imposta pelo senso comum através da indústria do cinema que, ao longo dos anos, havia estabelecido para o público uma relação inconciliável entre estes modelos. O cinema neorrealista italiano, tal qual Cesare o concebia, já havia ultrapassado esta dicotomia, de modo que, na referida carta, chama a atenção de Josué para uma maneira singela de se produzir filmes documentários, um trabalho que teria o efeito de interpretar uma estória dramática sem que se perdesse a conotação representacional da realidade, esta, por sua vez, estaria assentada no caráter humano do tema selecionado, neste caso específico, o drama da fome mundial.

A proposta de Zavattini era de reunir alguns jovens documentaristas italianos, num contingente entre seis e dez cineastas, para que se montasse um laboratório de debates sobre a obra “Geopolítica da Fome”. O objetivo desta “mesa” de debates era o de instruir estes jovens a melhor aproveitarem o argumento do livro, e nesta fase de “incubação”, o próprio Josué de Castro, junto com outras autoridades, contribuiria para que estes jovens chegassem a um mínimo denominador comum sobre os múltiplos aspectos que o tema era capaz de elencar, sobretudo, em sua vertente política<sup>191</sup>.

Após este primeiro momento de debates, os cineastas seriam encaminhados com a missão de girar uma cota específica de película em diferentes regiões do mundo. Não haveria nenhum padrão fixo do que deveria ser filmado. Estes jovens, segundo Zavattini, seriam enviados apenas com as “ideias e sentimentos claros” acerca do fenômeno – percepção construída coletivamente durante o período de incubação –, ficando a cargo da sensibilidade de cada um, a seleção dos aspectos mais significativos do tema presente na referida área de sua missão<sup>192</sup>. Após a captação das imagens, o processo de montagem seria realizado em Roma sob a direção de Zavattini, mas com a colaboração e orientação de Josué de Castro.

O método de trabalho proposto por Cesare aponta para uma maneira peculiar de tratar a imagem cinematográfica, dispensando a sua visualização prévia em um *script* e identificando o seu critério de autenticidade no mundo exterior ao sujeito que a registra, de tal

---

<sup>190</sup> Idem.

<sup>191</sup> ZAVATTINI, Cesare. [carta] 3 jan. 1958. Roma. [para] CASTRO, Josué. Rio de Janeiro. 5f. Op. Cit.

<sup>192</sup> Idem.

forma, que ela existe antes mesmo de ser pensada. Neste sentido, o filme deve nascer com a própria filmagem para emergir dos fatos, da vibração mesma da vida que palpita entorno do cineasta. Para Zavattini, a forma de apresentação da imagem fílmica deve ser direcionada pelo conteúdo que o cineasta era capaz de extrair da realidade, de onde partiria e se desenvolveria a ideia e o plano arquitetônico do filme<sup>193</sup>.

O documentário, tal qual concebido por Zavattini, expressaria esta imposição do realismo da imagem sobre o enredo. Esse caminho em busca do “fato cinematográfico” seria o elemento inerente à própria poética do filme, onde tomaria lugar a sua dramaticidade. Porém, esta fórmula experimental e intuitiva estabelecia um impasse publicitário para o projeto da ASCOFAM. Uma película com estas prerrogativas estaria fora dos padrões comerciais, principalmente, por dispensar as fórmulas convencionais de um filme com *script* previamente concebido e protagonista, tal qual produzido nos moldes hollywoodianos.

A correspondência não deixa dúvida acerca do entusiasmo do cineasta frente a este empreendimento. Embora não se tenha negado a realizar o filme baseado em um *script* previamente elaborado, tal qual sugerido por Josué de Castro, chegando inclusive a iniciar um diálogo com Fellini e Visconti sobre o assunto, Zavattini conclui sua carta realizando um apelo:

Reconheço as dificuldades que tal definição implica, sobretudo, por não haver nenhuma garantia clara de espetacularização do filme, ou mesmo, o nome de um grande diretor; nem mesmo uma estória com protagonistas como o público em geral prefere. Mas é possível visualizar pontos positivos e fascinantes neste modelo. Essa tropa iluminada, treinada por nós, pode trazer perspectivas humanas excitantes para o nosso filme. As estruturas ideais e técnicas que possuem, podem fazer maravilhas, dando um exemplo típico de colaboração, o que o cinema, aliás, por seus próprios postulados e natureza, sobretudo, em ocasiões de grande temor, deve demonstrar. A dramaticidade do tema favorece ao filme e lhe atribui carisma. Nos precisamos criar este espanto nas pessoas, para que elas façam filas, não só para rir, mas também para chorar<sup>194</sup>.

A construção de um filme sobre a fome no âmbito das estratégias institucionais da ASCOFAM, não se coloca como um programa estático, mas como um processo de alternância, com deslocamentos de hierarquias, ou mesmo, o abandono de certas estratégias estilísticas na composição dos trabalhos. São procedimentos de negociações que fazem do filme uma história “a parte” do conteúdo explícito que busca encenar.

<sup>193</sup> ZAVATTINI, Cesare. “Algumas ideias sobre cinema”. *Revista de Cinema*, n.2, p. 6, mai. 1954.

<sup>194</sup> ZAVATTINI, Cesare. [carta] 3 jan. 1958. Roma. [para] CASTRO, Josué. Rio de Janeiro. 5f. Op. Cit.

Para Josué de Castro, um filme documentário, nos termos apresentados por Zavattini, perderia em impacto sobre o público. Em carta escrita ao cineasta, o presidente da ASCOFAM faz referência à experiência dos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial, para demonstrar como as imagens de violência e miséria foram capazes de formar um público cada vez mais resistente ao que cunhou de: “sensacionalismo dantesco”, de onde “os pobres famintos eram empurrados para a cova como se fossem uma espécie de lixo humano”<sup>195</sup>. Imagens de sofrimento, como meio de tornar real (ou mais real) a dor do outro, é assunto que as pessoas socialmente mais privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez optassem por ignorar. A experiência da guerra, segundo Josué, produziu este fracasso de imaginação, de repulsa, de modo que as pessoas dificilmente conseguiram reter na mente essa realidade cruel que a fome representava.

Um filme documentário, como modalidade retórica, também coloca em curso o problema da informação. Por possuir este caráter de “explícita denúncia”, as imagens nele reproduzidas poderiam assumir um aspecto meramente explicativo, tornando a película uma espécie de monólogo articulado, sem permitir que o público participe da estória encenada, para assim, interpretá-la de maneira diferente, feito que, segundo Castro, só é possível, através de uma narrativa mais elaborada. Teria o documentário de caráter informativo um tempo curto de circulação, pois deixando de ser novidade, perderia sua capacidade comunicativa. Já a narrativa, possuiria uma duração infinitamente prolongada, desde que o indivíduo se pusesse a pensar sobre ela, a interpretá-la. Contar uma estória é a arte de contá-la novamente, e isto é o que se espera, segundo Josué, de um grande filme.

Através da apresentação romanceada – ao individualizar este drama em personagens bem definidas, ele ganha em poder emocional e conquista maior interesse e maior receptividade por parte do público. (...) um filme com quatro ou cinco histórias realizadas em diferentes partes do mundo [daria] um sentido de universalidade do problema e [tocaria] sensibilidades diferentes em diferentes latitudes<sup>196</sup>.

É possível observar nos argumentos da carta, que o filme deveria ser mais que uma mera representação da fome no pós-guerra. As preocupações elencadas por Josué visam montar um programa estético que atendesse aos códigos de enunciação dos relatos de infelicidade (que poderiam ser recrutados na literatura de um Faulkner, por exemplo), dispondo de técnicas de amostragem e visibilidade autênticas, posto que, se a dor significa, a

<sup>195</sup> CASTRO, Josué. [carta] 24 jan. 1957. Rio de Janeiro. [para] ZAVATTINI, Cesare. Roma. 4f. Trata de assuntos relacionados a um projeto fílmico em parceria com a ASCOFAM. Fonte: FUNDAJ.

<sup>196</sup> Idem.

maneira como a sociedade a capta ou a recusa é extremamente importante. Uma ética da estética não pode ser aqui negligenciada. Depreender da imagem apenas aquilo que ela busca confirmar – ser uma aversão ao sofrimento daqueles que têm fome – é esquivar-se do engajamento daqueles que a fabricam. É descartar a política.

Mas as estratégias de ação assumidas por estes sujeitos também possuem um caráter contingencial. A fabricação de um filme de ficção requeria mais tempo e mais recursos para ser realizado que um filme documentário. De maneira que o próprio Zavattini já havia determinado que, se o trabalho lhe fosse confiado, em fins de 1958, o filme estaria pronto para ser exibido. Esse seria um feito importante para a ASCOFAM, que no momento, vislumbrava se afirmar como autoridade pública no tema. Dessa forma, Castro opta por realizar um filme documentário como sugerido pelo cineasta italiano, embora continuasse a viver na expectativa do projeto de um filme romanceado, o que, mais tarde, “quando as condições permitissem uma maior convivência” entre ambos, poderia ser realizado<sup>197</sup>.

A sugestão de Josué de Castro foi de levar a efeito a adaptação da "Geografia da Fome" sob a forma de “um documentário vivo”. Mas, não deixa de retomar o debate estético para fixar suas expectativas entorno do filme.

Desejo que me esclareça se pensa em colher a documentação apenas na Itália ou também noutros países. É claro que a documentação Italiana poderia já dar um sentido bem humano do tema, mas talvez não possa exprimir toda sua universalidade. É um problema a meditar com cuidado. Outro aspecto importante é o da visualização: de como apresentar o material documentário - se apenas como uma documentação sobre o problema da fome ou visualizando-o, dentro de uma trama, já não digo de ficção, mas pelo menos, de doutrina, no sentido de explicar, toda a densidade e extensão do drama da fome universal. Tenho a impressão de que é necessário meditar um pouco mais sobre este drama e como apresentá-lo. Talvez retornar a ideia do peregrino imaginário vindo não sei de onde, como o Carlitos, (...) enchendo-se de surpresa diante desses contatos desnorteantes com o mundo atual<sup>198</sup>.

As questões elencadas por Josué – onde seriam colhidas as imagens para o filme? Qual a melhor forma de amostragem? Como se daria a composição do enredo? e etc. – indicam uma certa resistência de sua parte em abandonar o projeto inicial, chegando mesmo a sugerir para o documentário, a criação de uma narrativa que se valesse de um protagonista, um “peregrino imaginário” inspirado no personagem de Chaplin, “Carlitos”. Nesse estágio do debate, quando as linhas de concepção do filme pareciam tomar um norte, um novo evento introduziu torções e alterou expectativas. Chegava à residência de Josué de Castro, em

---

<sup>197</sup> Ibidem.

<sup>198</sup> Ibidem.

Petrópolis, o noticiado telegrama de Roberto Rossellini informando o desejo do mesmo em adaptar a “Geopolítica da Fome” para o cinema. Este acontecimento deu novo fôlego às esperanças de Josué em realizar um filme ficcional sobre a fome mundial, como deixa registrado em sua carta a Zavattini.

P.S. Depois de ter escrito esta sua carta, recebi de Roberto Rossellini [um] telegrama. (...) Como vê, está o mesmo interessado na filmagem do livro. Não sei por que caminhos veio ele a tomar este interesse e não sei também como encara a sua participação nos nossos projetos. Diante disso, antes de responder o telegrama de Rossellini, estou tentando um telefonema para Roma a fim de ouvir à viva voz as suas impressões sobre o assunto. É que não sei quais são as suas relações atuais com o mesmo e se deseja trabalhar em sua cooperação. (...) responderei ao telegrama de Rossellini dizendo-lhe que a proposta nos interessa e que seguirá carta a respeito. Nesta carta historiarei onde nos encontramos no nosso projeto e que ele poderia tomar contato consigo para discutir detalhes do assunto. Caso lhe seja favorável este plano de colaboração, de minha parte estarei inclinado a discutir com Rossellini a hipótese de confiar-lhe a direção do filme, desde que o *script* seja seu. Até onde posso ver a distância e sem conhecer os “dessous” do assunto, tenho a impressão de que com Rossellini e Zavattini, poderíamos talvez voltar a pensar imediatamente não mais no documentário, mas no grande filme com história sobre a fome mundial<sup>199</sup>.

No dia 9 de maio de 1958, Josué de Castro envia uma carta a Roberto Rossellini convidando-o para uma visita ao Brasil, a fim de tratar pessoalmente com o cineasta as possibilidades de realizarem a adaptação de seu livro para o cinema. Na carta, diz o presidente da ASCOFAM, que o Presidente da República, Juscelino Kubistchek, foi notificado da iniciativa e, que partiria do Ministério das Relações Exteriores a elaboração de um convite oficializando sua estadia no país, sob o argumento de analisar as possibilidades da indústria cinematográfica nacional<sup>200</sup>.

Voltaremos a esta questão noutra momento. Adiante, buscaremos analisar no Brasil, como se deu a afirmação do programa estético com o qual Roberto Rossellini se sagrou como um dos mais importantes cineastas do pós-guerra.

### 3.3. O NEO-REALISMO NO BRASIL.

O pós-guerra foi extremamente profícuo para a cinematografia em sua vertente crítica e artística. Na Itália, caso que nos interessa, havia um novo clima de expectativas criado pela libertação do fascismo, o que pôs em circulação uma experiência nacionalista marcada,

<sup>199</sup> Ibidem.

<sup>200</sup> CASTRO, Josué. 9. mai. 1958. [Carta] Rio de Janeiro. [Para] ROSSELLINI, Roberto. Paris. 2f. Trata de assuntos relativos a vinda de Rossellini ao Brasil. Fonte: FUNDAJ.

sobretudo, pela noção de compromisso e engajamento entre os intelectuais e artistas. Mesmo o existencialismo em suas variadas concepções (Jean Paul-Sartre, Merleau-Ponty, Emanuel Mounier), ultrapassa o caráter regional de seus realizadores e invade a península, construindo um horizonte propício para esta atitude de compromisso com a realidade que atingia algumas esferas da sociedade, e parte dos cineastas em especial<sup>201</sup>.

O que se configurou chamar de “cinema neorrealista italiano” nasce de maneira inconsciente, num conjunto de produções dispersas que, com o tempo, passam a adquirir certa unidade temática, voltadas principalmente para os problemas sócio-políticos legados pela guerra. Essas fitas, no plano estético, abandonam os cenários artificiais dos anos 30 e buscam locações na própria paisagem italiana, para nela, reiterar o homem. As temáticas que misturavam, portanto, homem e paisagem, e deles fabricavam seus protagonistas, inspiravam-se diretamente na realidade e na necessidade de registrar o presente: as ruínas da guerra, o desemprego nas áreas urbanas, a reforma agrária, a emigração, o abandono da infância e da velhice, a condição da mulher<sup>202</sup>. Para Giuseppe De Santis, um dos realizadores dessa tendência cinematográfica, o neo-realismo colocava abertamente para o público, os problemas mais degradantes de sua época<sup>203</sup>.

Um debate mais apurado que culminou por difundir o termo “neo-realismo” como representativo desta nova tendência italiana foi iniciado ainda em 1939, quando o crítico e ensaísta Umberto Bárbaro publicou na revista *Bianco & Nero* seu artigo: “Corrispondenza da Venezia”. No texto, Bárbaro buscou reunir uma série de fitas numa analogia dialógica, sobretudo, estética, alegando estar em curso no país uma nova consciência cinematográfica, próxima do realismo socialista (que cuidou de não nomear nestes termos) e em oposição ao formalismo, modelos bem difundidos no período<sup>204</sup>.

<sup>201</sup> BAZIN, André. *Cinema: ensaios*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985, p.9.

<sup>202</sup> FABRIS, Mariarosaura. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p.26.

<sup>203</sup> HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas Nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro, 1978, p.65.

<sup>204</sup> Na época, Umberto Bárbaro era professor do *Centro Sperimentale di Cinematografia*, órgão fundado em 1935 durante os anos de vigência do governo de Benito Mussolini. As bases de seus ensinamentos residiam sobre uma crítica a interpretações puramente formais das teorias de montagem dos soviéticos Serguei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin, que haviam se instalado em parte significativa dos teóricos de cinema italianos. O debate que se estabelece busca produzir uma revisão crítica da arte cinematográfica, tratando de pensar o lugar que o filme ocupava dentro de um sistema maior de linguagens disponíveis, quiçá: compreender o que o definia enquanto tal, reconhecer a sua natureza, ou, como se dizia na época, conceber “o específico filmico”, que na teoria formalista Russa, assentava-se sobre o processo de montagem. Voltaremos a este debate mais adiante, no momento, é importante acentuar que foi através da revista “Bianco & Nero” que Bárbaro liderou um movimento estratégico no terreno da estética cinematográfica que terá incidência em outras partes do mundo, sobretudo, no Brasil. Ver.: SAUDOUL, Georges. “A gênese do Neo-realismo”. *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, Vol. 2, p. 2, nov. 1954.

O próprio Roberto Rossellini chegou a afirmar que o neorealismo teria surgido como filme dialetal, em documentários de guerra romanceados, ainda durante o regime fascista de Benito Mussolini, dos quais, “La nave bianca” (1942) foi um claro exemplo<sup>205</sup>.

Para além das origens do termo, é certo que seu maior impulso fora da Itália foi dado em meados de 1945, com a aparição de “Roma Cidade Aberta”, filme também produzido por Roberto Rossellini. No ano seguinte, o termo “neo-realismo” já havia se tornado uma etiqueta entre os críticos de cinema ávidos por discutirem a insurgência das novas fitas italianas<sup>206</sup>. Porém, na crônica cinematográfica brasileira, o neorealismo tarda a ser assimilado como fórmula conceitual.

Em meados de 1946, as imprecisas informações que chegam da Europa e da América do Norte noticiavam a existência de uma nova maneira de se fazer cinema na Itália e, que tal produção chamava a atenção dos especialistas, sobretudo, pelo humanismo com que expressava as experiências da guerra. Mas ainda não se falava em neorealismo. Não se pensava em termos de neorealismo. Não existia no Brasil esta categoria formal tão difundida por Umberto Bárbaro na Itália.

A redação do periódico paulistano, *Jornal de Notícias*, publicou uma nota em sua coluna de cinema, supostamente enviada de Roma, intitulada: “Triunfa o cinema italiano”. Segundo o texto, as fitas produzidas na península

(...) dizem mais sobre o povo italiano, sua valentia, espírito cordial, simplicidade ante as condições mais adversas (...) refletindo o espírito de iniciativa, a imaginação e o talento de um grupo de jovens artistas italianos, atores, cenógrafos, diretores e produtores que já entregaram ao público suas primeiras obras<sup>207</sup>.

O novo cinema italiano, como é apresentado na matéria, forma certa unidade temática e figura como a afirmação de uma tendência tipicamente nacional, no sentido amplo do termo. Possuía ainda, uma vocação popular, dada a expressão “povo italiano”, e era, sobretudo, “progressista”, afinal, tais filmes são o resultado do “espírito de iniciativa” de uma nova geração de artistas formados a esteira das experiências da guerra<sup>208</sup>. Essa será uma tendência da crônica jornalística no Brasil que, até meados de 1947, se reportará ao novo cinema italiano criando uma atmosfera de “surto” cinematográfico na região. Mas essas matérias não chegam a ganhar profundidade conceitual. Não relatam os pressupostos ideológicos que

<sup>205</sup> *Apud.* FABRIS, Mariarosaria. *Neo-realismo italiano*. In.: CASCARELLO, Fernando (Org.). História do cinema mundial. Campinas: Papyrus, 2006, p.199.

<sup>206</sup> *Idem.*

<sup>207</sup> “Triunfa o cinema italiano”. *Jornal de Notícias*, São Paulo, 21 mai. 1946.

<sup>208</sup> *Idem.*

sustentam estas produções, tampouco sistematizam as fitas em seu plano estético. Verifica-se ainda, a ausência de referência ao termo “neo-realismo”, como fórmula sistêmica que dá unidade a esta produção. Apesar de tais imprecisões, vai-se criando no Brasil certa expectativa em relação a estas fitas.

Em maio de 1947, chega à cidade de São Paulo o Sr. Renato Gualino, empresário do ramo cinematográfico e representante da companhia italiana Lux Mar Films. Veio acompanhado do Sr. Manlio Marino, presidente da filial argentina desta distribuidora que, no Brasil, inaugurava mais uma de suas agências. Deste encontro coube ao Sr. Fabio Crespi, cuja direção da Lux Mar Brasil havia sido confiada, anunciar uma temporada de filmes italianos na cidade. Estas fitas, descritas por Crespi como “as mais recentes produções italianas”, já estavam em exibição nos cinemas argentinos, de certo que não tardariam a cumprirem o seu itinerário no Brasil<sup>209</sup>.

Uma lista de onze filmes foi anunciada: *Giacomo; Il idealista; Piccolo mondo antico; Malombra; Zazá; I Promessi Sposi; La freccia Nel Fianco; Nessuno torna indietro; Via delle cinque lune; Roma, città aperta; e Un ianque na Itália*<sup>210</sup>.

O periódico local, Cine Repórter, que comunicou a iniciativa da Lux Mar Brasil ao público paulista, trazia na matéria o sugestivo título: “Veremos filmes italianos”, indiciando não apenas a expectativa que se havia formado na cidade para que as salas de cinema de São Paulo fossem atualizadas com as últimas tendências cinematográficas, mas também, a escassez de exibições de filmes italianos em um mercado dominado pela indústria hollywoodiana<sup>211</sup>.

Embora não figurasse nesta lista, o filme *O Bandido*, de Alberto Lattuada, estreou em São Paulo em meados de novembro, e acabou por ser saudado como uma amostra vigorosa do novo cinema italiano.

“O Bandido” mostra, inicialmente, a tendência atual trilhada pelo novo cinema italiano. (...) a história com seu sentimentalismo muito agradável aos latinos, faz concessões que prejudicam a perspectiva dos acontecimentos e contribuem para se acreditar em soluções perigosas e erradas. Mas no todo “O Bandido” é isso que assinalamos, nos detalhes o filme lança tão cruciante objetividade, que por certo chocará a maioria dos expectadores, não habituados a uma linguagem tão crua e real<sup>212</sup>.

<sup>209</sup> “Veremos filmes italianos”. *Cine Repórter*, São Paulo, n.593, p. 1, mai. 1947.

<sup>210</sup> *Idem*.

<sup>211</sup> *Ibidem*.

<sup>212</sup> GEOVANNINI, Luiz. “O Bandido”. *Jornal de Notícias*, São Paulo, 15 nov. 1947.

Apesar das críticas movidas ao filme, a fita de Lattuada circula como uma espécie de “cartão de visita”, de “prefácio” que antecede a obra central deste movimento que era “Roma, cidade aberta”<sup>213</sup>. Tanto por seu sucesso de bilheteria, estabelecendo uma temporada de mais de dezoito meses no cartaz de um dos melhores cinemas de Nova Iorque – grande feito para um filme estrangeiro na época –, quanto por ser considerada uma película que reunia todas as prerrogativas das novas produções italianas, o filme de Roberto Rossellini, mesmo sem ter sido exibido no Brasil, passa a servir de parâmetro para situar outras produções, dentre as quais, “O Bandido” é um claro exemplo.

(...) a crítica estrangeira, ao que sabemos, se considera *O Bandido* um filme importante e notável, coloca Roma, Cidade Aberta inda mais alto. Houve quem o cognominasse o clássico de nossa geração. É preciso, portanto, que *Roma, Cidade aberta*, depois de *O Bandido*, venha logo às nossas telas<sup>214</sup>.

Em fins de novembro, o aclamado filme de Roberto Rossellini foi finalmente exibido, embora, numa projeção particular para os associados do Clube de Cinema de São Paulo. De qualquer modo, o evento marcou o início do percurso da aclamada fita naquela cidade. Já no dia 2 de dezembro, a película realizou sua pré-estreia no luxuoso *Majestic*, em evento realizado em favor das vítimas da guerra na Itália. O grande público só pôde assistir ao filme, do qual o crítico J. Duarte havia declarado ser a “letra capitular de um novo período da história do cinema contemporâneo”<sup>215</sup>, quando, no dia 15 de novembro, foi lançado em circuito comercial. O itinerário desta obra em São Paulo demonstra a insurgência de Roberto Rossellini como um dos diretores que mais despertavam a curiosidade entre os empresários e cinefilos brasileiros. O cineasta italiano e sua obra são encarados como expressão síntese do movimento peninsular, como deixa registrado um periódico paulista ao realizar um apanhado crítico sobre o filme.

Os cineastas italianos, desprovidos dos complexíssimos meios exigíveis pelo cinema moderno, (...) tiveram que usar a cabeça para resolver os seus problemas, ajustando a necessidade à realidade do momento. E pondo de parte as más fórmulas (...) valorizaram técnica do documentário, pondo-o na narração dos dramas inda vivos da Itália de hoje. (...) com esse tremendo material, moldado em formas que, por necessidade, acabavam de ser criadas, (...) lançaram os cineastas italianos na Europa e na América do Norte, principalmente, conformada e num estado de absoluta inércia em relação ao mau gosto, à ignorância, à ganância dos produtores, uma série de excelentes películas, vazadas no estilo desse cinema da fome, capazes de, por elas sós, levantar a armação dessa hoje conhecida “escola italiana”. (...) que outro mérito não tivesse, bastariam a coragem e a sinceridade usadas na execução

<sup>213</sup> “O Bandido, obra forte e lírica”. Folha da Manhã, São Paulo, 15 nov. 1947.

<sup>214</sup> Idem.

<sup>215</sup> DUART, J.B. “Depoimentos sobre Roma, Cidade Aberta”. *O Estado de São Paulo*, 2 dez. 1947.

desse cinema latino, para brunir as mais legítimas tradições de uma arte a cobrir-se, lentamente, com a ferrugem corrosiva do mau gosto dos produtores de todo o mundo<sup>216</sup>.

A partir da exibição de “Roma, Cidade Aberta”, um conteúdo crítico mais apurado sobre as produções italianas vai se delineando nas crônicas jornalísticas e nas revistas especializadas, processo que ganha contorno significativo na medida em que novas fitas vão cumprindo seu itinerário no país. Apesar desse movimento, o termo “neo-realismo” tem dificuldade de penetrar no pensamento social e cultural brasileiro. Foi apenas no início da década de 1950 que um debate mais efervescente pôs a expressão em evidência<sup>217</sup>.

**Figura 17: Cena do filme “Roma, Cidade Aberta”, de Roberto Rossellini.**



Fonte: ROSSELLINI, Roberto. *Roma, Cidade Aberta*. [filme-vídeo]. Itália, 1947, 105 min, P&B, sonoro.

Teve certo protagonismo neste certame a criação em São Paulo da revista “Anhembi”, empreendimento cultural liderado por Paulo Duarte. A revista foi inspirada nas congêneres francesas, *Spirit* e *Les Temps Modernes*, das quais compilou o *layout* e o modelo de conteúdos, definindo-se, não por ser uma revista especializada, mas, sobretudo, por ter como colaboradores pessoas de renome das mais diversas áreas: história, literatura, psicologia, filosofia, e etc<sup>218</sup>.

<sup>216</sup> *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 19 dez. 1947.

<sup>217</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.260.

<sup>218</sup> CATANI, Afrânio Mendes. *A revista de cultura Anhembi (1950-62): um projeto elitista para elevar o nível cultural do Brasil*. Maringá: Eduem, 2009, p. 19.

A seção “Cinema de 30 dias”, que funcionou como um “guia de consumo” cinematográfico, balizando opiniões do que se deveria ver nas salas de cinema da cidade, elegendo modas, difundindo gostos<sup>219</sup>; trazia em sua página de estreia comentários acerca de “Ladrões de Bicicleta”, de Vittorio de Sica. Uma preocupação com o neorealismo italiano se prolonga nesta “seção”, de modo que em 1955, já era possível acompanhar “na íntegra” a publicação do roteiro de *Senso*, de Luchino Visconti<sup>220</sup>.

Nas páginas da Anhembi o neo-realismo é ressaltado por seu humanismo, sob o qual se identifica as próprias virtudes estéticas da “escola”. A edição de janeiro de 1953, teceu um comentário sobre “Europa 51”, fita também dirigida por Rossellini, afirmando que o filme pertencia à “escola do chamado neo-realismo, nascida da desordem e dos sofrimentos da guerra e do pós-guerra”, e que Rossellini foi um dos primeiros a “expressar por meio do cinema este estado de coisas”, “mantendo sempre presente o drama humano”<sup>221</sup>.

A crítica de J. Duarte, referente ao já citado “Ladrões de Bicicleta”, vem no mesmo sentido.

O conteúdo humano poucas vezes alcançado (...) De Sica atinge, por outras vias, o ápice do ideal chapliniano, o de Chaplin de *O garoto*, *Em busca do ouro*, (...) o jogo do contraponto, da tese e da antítese, do sarcasmo, da ironia e do paradoxo, vergastando a maldade dos homens e a sua imensa, a sua infinita estupidez<sup>222</sup>.

Outro comentarista da Anhembi teria sido contundente ao afirmar que, o neo-realismo apresentava a “Itália, bela em sua miséria, digna de sua pobreza”. E que o “homem descoberto pelo neo-realismo foi bom, basicamente benigno, com fortes sentimentos de fraternidade humana”<sup>223</sup>.

O humanismo neorrealista, tão discutido nas páginas da Anhembi, ajuda a amparar o debate estético acerca dessas produções italianas, ressaltando a sua naturalidade, a simplicidade com que as imagens se encadeavam para compor um enredo parelho ao cotidiano do povo italiano. Simplicidade “que adere tanto quanto possível à realidade humilde de todos os dias, que nada apresenta de especial”<sup>224</sup>.

Este debate estético contribui para formalizar os atos de consagração e de valorização do artista. A revista também funciona como espaço de elaboração de um gosto por filmes

<sup>219</sup> PEREIRA, Mônica S.G.F. *Anhembi: criação e perfil de uma revista de cultura*. São Paulo: IDESP 2, 1987. (série “História das Ciências Sociais”).

<sup>220</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Op. Cit. 2009, p.260-261.

<sup>221</sup> *Anhembi*, n.26, jan. 1953.

<sup>222</sup> *Anhembi*, n. 1, dez. 1950.

<sup>223</sup> *Anhembi*, n.42, maio. 1954.

<sup>224</sup> *Anhembi*, n.19, jun. de 1952.

neorrealistas, o que acabou por conferir aos realizadores italianos certo carisma diante do público, de modo que, chegou-se a escrever nas páginas da Anhembi: “confio em Rossellini independentemente de insuficiências que possam aparecer neste ou naquele filme”<sup>225</sup>. Ou sobre De Sica: “nos parece que este diretor atingiu uma posição exata na arte do cinema: exata e pessoal, no entanto, fiel à realidade. O realismo de De Sica é todo seu”<sup>226</sup>.

Muitas dessas concepções acerca do neo-realismo italiano aportavam em periódicos brasileiros através da colaboração de jovens estudantes de cinema que enviavam de Roma, ou de Paris, informações de cunho teórico mais consistente sobre estas produções. No caso da Anhembi, sabe-se que Paulo Emílio Salles Gomes foi um desses importantes colaboradores, assim como, Trigueirinho Neto, ambos, agraciados na época, como bolsistas do *Centro Sperimentale de Roma*, de onde encaminhavam textos que permitiam acompanhar a produção italiana<sup>227</sup>.

Não apenas o *Centro Sperimentale de Roma* havia colocado jovens cineastas brasileiros em contato com o debate neorrealista que se processava naqueles anos. O *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), com sede em Paris, também atraiu alguns estudantes brasileiros. Participaram dos cursos do IDHEC nomes como os de Nelson Pereira dos Santos, Rodolfo Nanni, o próprio Paulo Emílio Sales Gomes (antes de sua experiência na Itália), Bartolomeu de Andrade, Eros Martin de Andrade, os irmãos Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira<sup>228</sup>. Em sua maioria, estes jovens chegavam de São Paulo e do Rio de Janeiro, com exceção dos irmãos Santos Pereira, que eram mineiros.

Havia no IDHEC um curso de “História do Cinema” ministrado por Georges Sadoul, intelectual cuja ensaística sobre o neo-realismo italiano teve profunda repercussão no Brasil<sup>229</sup>. Para Sadoul, o cinema italiano do pós-guerra constituía o fenômeno mais importante para a “sétima arte” entre os ocidentais. Um dossiê com os principais cineastas e obras da “escola” neorrealista foi publicado em seu livro, “História do Cinema Mundial”, e expressa as linhas do curso oferecido no instituto. Como espaço formativo, as aulas de Sadoul contribuem para fomentar o ideário neorrealista entre os jovens estudantes brasileiros<sup>230</sup>.

<sup>225</sup> Anhembi, n.6, mai. de 1951.

<sup>226</sup> Anhembi, n.19, 1952.

<sup>227</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Op. Cit. 2009, p.261.

<sup>228</sup> Dentre os cineastas citados nos ocuparemos mais adiante com a trajetória de Rodolfo Nanni, que também participará de uma produção cinematográfica patrocinada pela ASCOFAM. Ver.: NANNI, Rodolfo. *Quase um século: imagens da memória*. São Paulo: Akron, 2014; p.84.

<sup>229</sup> Idem.

<sup>230</sup> SADOUL, Georges. *História do cinema mundial: das origens a nossos dias*. São Paulo: Editora Livraria Martins, 1963, p.338.

Ainda em Paris, esses jovens cineastas também terão acesso as revistas *Spirit* e *Cahiers du Cinéma*, periódicos responsáveis pela difusão sistêmica dos textos de André Bazin, talvez o ensaísta que melhor sitiou o neo-realismo como uma tendência estética. O parisiense teve a argúcia de escrever no momento mesmo em que os filmes italianos eram lançados, discorrendo sobre a importância deles para o estatuto da imagem cinematográfica do período. Seus estudos, cuja ênfase central recai sobre a “vocação realista” do cinema, encontra nas realizações italianas uma forma de olhar com desconfiança para a retórica da montagem e suas argumentações excessivas. Realismo, portanto, não como veiculação de uma visão correta ou fechada do mundo, mas como produção de imagem que deve se inclinar diante da experiência<sup>231</sup>.

Em 1948, Bazin apresenta para o público da revista *Spirit*, um balanço crítico sobre o realismo cinematográfico e sua acepção no que chamou de: “escola cinematográfica italiana de liberação”<sup>232</sup>. No escrito, afirma ser um dos traços mais marcantes do neorealismo o efeito de se colocar como um cinema que aderiu à atualidade. Nesse movimento, os filmes adquirem um valor documental tão profundo, que chega a ser “impossível separar seu roteiro sem levar com ele todo terreno social no qual ele se enraizou”<sup>233</sup>. Para Bazin, pelo menos três grandes fatores contribuem para fixar o caráter documentarizante da imagem neorealista: a composição das personagens, a provisão de locações naturais e a busca por um humanismo cênico<sup>234</sup>.

Para se aproximar da experiência de vida das pessoas comuns, uma estratégia utilizada pelos diretores italianos vinculados ao neorealismo foi à utilização de atores não profissionais, que desempenhavam na tela, papéis semelhantes com as funções que exerciam em suas vidas cotidianas. O ator Lamberto Maggiorani, por exemplo, que interpretou um operário desempregado no filme “Ladrões de Bicicleta”, era, de fato, operário em uma fábrica romana antes de ser escolhido por Vittorio de Sica para compor o elenco do filme<sup>235</sup>. Roberto Rossellini teria certa vez assumido sua preferência por utilizar em seus filmes atores não profissionais, sobretudo, por não possuírem ideias pré-concebidas, o que contribuía para que atuassem de forma mais naturais, desde que eles perdessem o estranhamento diante da câmera<sup>236</sup>.

---

<sup>231</sup> BAZIN, André. Op. Cit. 1985, p.10.

<sup>232</sup> BAZIN, André. Op. Cit. 1985, p.233-257.

<sup>233</sup> BAZIN, André. Op. Cit. 1985, p.238.

<sup>234</sup> Idem.

<sup>235</sup> Idem.

<sup>236</sup> Idem.

Para Bazin, esta opção não era uma novidade premente aos cineastas neorrealistas. A utilização de atores não profissionais em filmes já havia sido utilizada em fitas do cinema russo dos anos 20. De outra maneira, esses filmes italianos não eram realizados apenas com atores retirados das ruas, de seus cotidianos para compor o elenco das produções. A italiana Anna Magnani, por exemplo, já havia atuado nos tempos do cinema mudo e foi, noutra momento, acolhida no elenco de “Roma Cidade Aberta”, filme que lhe dá importante projeção internacional. Neste sentido, a novidade do cinema neorrealista estava nesta simbiose, na mistura de atores não profissionais e profissionais, o que acabava por dar a todos os participantes do filme, a agilidade útil e necessária para atender as “exigências da *mise-en-scène*”, de maneira que a “ingenuidade técnica de alguns se beneficia da experiência profissional dos outros”, enquanto estes aproveitam a “autenticidade geral”<sup>237</sup>. Esta concepção, cunhada por Bazin de “amálgama dos intérpretes”, ajuda a construir a ideia de que os filmes neorrealistas se aproximavam do povo, como uma espécie de reportagem social<sup>238</sup>.

A filmagem nas ruas foi outra característica do neo-realismo elencada por Bazin como fator estratégico de construção desta imagem cênica de caráter documental. Se o cinema da decupagem clássica realizava filmagens recorrendo a atores profissionais que encenavam suas ações em estúdios, de onde se poderia ter um maior controle sobre a cena filmada, os realizadores neorrealistas, por sua vez, davam preferência a gravações em locações naturais, espaços abertos colhidos na própria paisagem italiana, onde o imprevisto poderia acontecer e ser incorporado ao filme. Esta técnica do relato que emerge do cinema italiano integrava o homem à paisagem, deslocando-o de seu papel privilegiado sobre as coisas, colocando-o como mais um fato entre outros, sob o qual nenhuma importância lhe poderia ser dada *a priori*. A ação da narrativa neorrealista não dissociava, portanto, o homem de seu contexto material, nem por isso buscava encobrir a sua singularidade. Realizava apenas, nesses “espaços estreitos” que ligam o homem à paisagem, a naturalidade de todos os comportamentos<sup>239</sup>.

Com Bazin, o neo-realismo italiano era mais que um movimento marcado por temas que emergiram no pós-guerra, que a expressão dos cineastas peninsulares voltados para as questões mais prementes de seu país. Suas realizações assumiam critérios formais, estéticos, que não podiam ser negligenciados. Tratava-se de uma nova forma de realidade, onde o real

---

<sup>237</sup> BAZIN, André. Op. Cit. 1985, p.240

<sup>238</sup> Idem.

<sup>239</sup> BAZIN, André. Op. Cit. 1985, p.254.

não era mais representado ou reproduzido, mas visado<sup>240</sup>. O plano sequência (de onde a câmera efetivava a captura das imagens sem realizar cortes) tende a substituir a montagem das representações, produzindo um novo tipo de imagem, que Bazin passa a chamar de “imagem-fato”<sup>241</sup>.

Estas concepções acerca do neo-realismo, bem representadas na França através das formulações de Bazin e Sadoul, estiveram bem presentes no ideário desses jovens brasileiros filiados ao IDHEC que, ao regressarem ao Brasil, em meados de 1950, buscam fomentá-las, primeiramente nos periódicos especializados, depois, aplicando-as na composição estética de seus filmes.

No Brasil, a década 1950 é marcada pela experiência de democratização, em termos políticos, e pela emergência de discussões as mais variadas sobre o papel da arte e da cultura. A percepção de que o país se modernizava a esteira de uma série de contradições no plano social, contribuiu para instituir alguns pressupostos no sentido de articular a arte com a vida, num cenário caracterizado, sobretudo, por inúmeras propostas estéticas que se contradizem e ao mesmo tempo se interpretam<sup>242</sup>. Nesse contexto, o neo-realismo italiano surge como um modelo estético, a partir do qual, era possível pensar a construção de nossa própria imagem no tempo, sobretudo, se considerarmos as contribuições que ele poderia dar para a formação de uma nova consciência democrática no país.

#### 3.4. ROSSELLINI VAI AO NORDESTE.

O projeto fílmico da ASCOFAM também foi debatido pelo prisma das concepções formais que o cinema italiano havia suscitado no Brasil. A chegada de Rossellini ao Rio de Janeiro, representava a adesão desta associação ao programa estético neorrealista. Também assumia, a primazia do Nordeste como área representativa de nossas contradições sociais. “Terei oportunidade de visitar o Nordeste, o Sul e, possivelmente Brasília”, declarou Rossellini aos jornalistas ainda no Aeroporto do Galeão<sup>243</sup>. “Tentarei entrar em contato com a realidade brasileira, estudá-la nos mínimos detalhes, para poder assimilá-la e transformá-la

<sup>240</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007, p.9.

<sup>241</sup> Idem.

<sup>242</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *Os novos experimentos culturais nos anos 1940/50: proposta de democratização da arte no Brasil*. In.: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p.275.

<sup>243</sup> “O importante em qualquer obra de arte, é o homem”. *Folha da Tarde*. São Paulo, 20 ago. 1958.

cinematograficamente, (...) dotá-la de capacidade cinéfica”<sup>244</sup>. Estas declarações, recebidas no contexto de uma antologia da imagem neo-realista, já bem estabelecida no país, podem ter soado como um *slogan* antimontagem, uma declaração de intenções que visava devolver a realidade “tal qual”, da “vida como ela é”, de um real que se poderia entregar em sua “ambiguidade imanente”, sem lhe creditar um sentido arbitrário<sup>245</sup>. Quando foi indagado por um jornalista sobre o significado deste “realismo”, o cineasta não hesitou em afirmar:

Em síntese, é a minha maneira de ver as coisas. Quando faço um filme, meu objetivo é o homem e suas ações. Por isso, tanto fazer uma reportagem cinematográfica da aventura humana em todas suas latitudes, inclusive numa experiência poética, como em *São Francisco* ou *Alemanha Ano Zero*. Não há diferença entre os dois filmes, pois ambos convergem para a grande chave que abre todos os meus problemas artísticos: transpor a aventura humana para a linguagem cinematográfica, documentando-a e, sobretudo, transformando-me num participante dela, através do meu testemunho<sup>246</sup>.

O relato cinematográfico proposto por Rossellini coloca em evidência a vocação humanística da imagem fílmica. Seu “objetivo” é “o homem e suas ações”, tal qual noticiado no periódico paulistano, *Folha da Manhã*<sup>247</sup>. Neste aspecto, o próprio cineasta se insere na paisagem humana que observa, tornando-se, ao mesmo tempo, parte integrante e testemunha dela. “Cinema, é, antes de tudo, uma arte individual”, declara Rossellini, “existe um artista, que é o cineasta e tudo o mais são circunstâncias que o ajudam e lhe possibilitam os meios necessários para a realização”<sup>248</sup>. O estatuto da imagem, portanto, não apenas se filia a autenticidade daquilo busca apresentar, mas de igual modo, aos critérios de fiabilidade de quem dela dá testemunho. Essa questão traz diretamente na balança a confiança e a suspeita, a palavra verdadeira e a falsa, de modo que, parte da crônica jornalista carioca não poupará esforços em operacionalizar campanhas difamatórias contra o cineasta, construindo narrativas sobre sua história de vida que, no nível da percepção, eram formas de intervir na produção da crença acerca do projeto fílmico que Rossellini vislumbrava realizar no Brasil<sup>249</sup>.

Uma matéria publicada pelo noticiário carioca, *Jornal do Comércio*, que tratava o neo-realismo italiano como um “pseudônimo ocidental do realismo socialista soviético”, teceu

---

<sup>244</sup> Idem.

<sup>245</sup> AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. São Paulo: Papyrus, 2004, p.75.

<sup>246</sup> “Ideia e improvisação – o segredo dos filmes de Rossellini, segundo o próprio cineasta”. *Folha da Manhã*. São Paulo, 20 ago. 1958.

<sup>247</sup> Idem.

<sup>248</sup> Idem.

<sup>249</sup> Sobre os critérios de autenticidade dos testemunhos, ver: RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p.170-175.

séria crítica a Rossellini, chamando-o de um diretor “formalista” que nada possuía de espontâneo em suas fitas. Lembremos que este é um dos critérios que recorrentemente utilizado na imprensa para conferir valor documental aos filmes de Rossellini<sup>250</sup>.

Ocorre que, na ocasião de uma entrevista concedida à imprensa carioca, o cineasta italiano havia declarado que não possuía nenhum plano sistemático de trabalho para o filme que pretendia realizar com base na “Geopolítica da Fome”. Seu método se apoiava na improvisação, sem cenários, sem esboços previamente concebidos.

Possuo a ideia geral da obra, escolho atores entre a gente do povo, estudo a personalidade dessas pessoas e adapto os meus personagens fictícios a seres reais, transformando-os quase em seres vivos, que transmitem toda sua veracidade através dos filmes. A fórmula é simples. A única coisa necessária é uma certa improvisação<sup>251</sup>.

É possível que o cronista do *Jornal do Comércio* estivesse se referindo a estas declarações dadas por Rossellini à imprensa carioca, pois, na matéria supracitada, canaliza a palavra do cineasta acerca da espontaneidade de seu método de trabalho, assim como, da composição dos personagens que, segundo o italiano, eram inspirados em “gente do povo”.

Rossellini sempre foi um formalista. O rigorismo de composição de seus filmes ressalta a cada tomada, realizada com o extremo cuidado de nada deixar ao acaso, além de sempre trabalhar seus “scripts” juntamente com especialistas como Fellini, outro perfeccionista. Suas obras são, portanto, a negação da improvisação. No que respeita aos interpretes, a declaração é tanto mais surpreendente. Nunca em seus filmes, Rossellini deixou de usar atores profissionais, os maiores que podia encontrar. No tão decantado “neo-realista” “Roma, cidade aberta”, encontramos Ana Magnani e Aldo Fabrizzi; (...) em “Europa 51”, a grande Ingrid Bergman. (...) Ressalta, portanto, a incoerência das declarações de um grande diretor que se vê desmentido por sua própria obra<sup>252</sup>.

É preciso considerar o lugar que o debate formalista ocupa na cinematografia do período. Com o advento do neo-realismo, uma necessidade de revisão do método crítico é deflagrada, sobretudo porque, até o momento, usavam-se como parâmetros de análise dos filmes – independente do estilo, escola, ou gênero – os cânones da teoria da montagem, que foram estabelecidas durante o primeiro movimento revisionista de 1934, na União Soviética. A especialização deste campo profissional, o do crítico em cinematografia, contribui para impulsionar essa postura revisionista, que assume no Brasil um importante dado político<sup>253</sup>.

<sup>250</sup> “Rossellini, Pão e Fome”. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 21 ago. 1958.

<sup>251</sup> *Folha da Manhã*. São Paulo, Op. Cit. 20 ago. 1958.

<sup>252</sup> *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, Op. Cit. 21 ago. 1958.

<sup>253</sup> PAIVA, Salviano Cavalcanti. “A revisão do método crítico”. *Belo Horizonte*, Revista de Cinema. set. 1954.

Com o tempo, a própria arte cinematográfica provoca esta percepção de que o culto da montagem, como elemento diferencial de sua linguagem, levava a negação do argumento. Desse modo, o roteiro passa a servir de base para o “específico filmico”, e com as tendências estéticas do neo-realismo, ele se torna um suporte para expressão do conteúdo ideológico que constitui a narrativa coordenada e orgânica dos filmes<sup>254</sup>.

A importância dada ao conteúdo das fitas, mais que seus padrões de estetização, traz para o debate crítico a questão da arte como um locus de opinião do artista, e uma polarização é criada, sobretudo no Brasil: por um lado, existiam aqueles que defendiam o “apoliticismo” na sétima arte, indicado possuir o cinema um fim em si mesmo, estes eram quase sempre reconhecidos como formalistas; contrapondo-se a essas tendências, haviam aqueles que sugeriam a inserção moral, do artista e de sua obra, no mundo que o cerca. Estes eram identificados como realistas, ou neorealistas<sup>255</sup>.

De certa maneira, o neo-realismo estará no Brasil, ligado, em maior proporção, aos cineastas vinculados ao PCB. A tradição marxista no pensamento intelectual desses realizadores contribui para esse compromisso que mantinham com a realidade, e se durante muito tempo estes artistas se mantiveram dentro das fórmulas doutrinárias apregoadas pelo partido – que no plano da cultura residiam nas teses do realismo socialista de Zhadnov – é certo que por volta de 1952, com a crise do stalinismo, liberam-se e aderem abertamente ao neo-realismo<sup>256</sup>.

Tudo somado, a crítica direcionada pelo cronista do *Jornal do Comércio* a Rossellini, cunhando-o de formalista busca desautorizar sua palavra, atribuindo um lugar moral ao seu discurso. O cineasta italiano se via “desmentido por sua própria obra”, denotando que seus pronunciamentos não passavam de frases de efeito deslocadas da realidade inerente a sua arte<sup>257</sup>.

A presença de Rossellini no Rio de Janeiro também foi marcada por uma série de notícias sensacionalistas sobre a sua recente crise matrimonial com a atriz Ingrid Bergman. A

---

<sup>254</sup> Idem.

<sup>255</sup> FRITZ, Teixeira de Sales. “Conteúdo e forma no cinema”. *Belo Horizonte*, Revista de Cinema, ago. 1954.

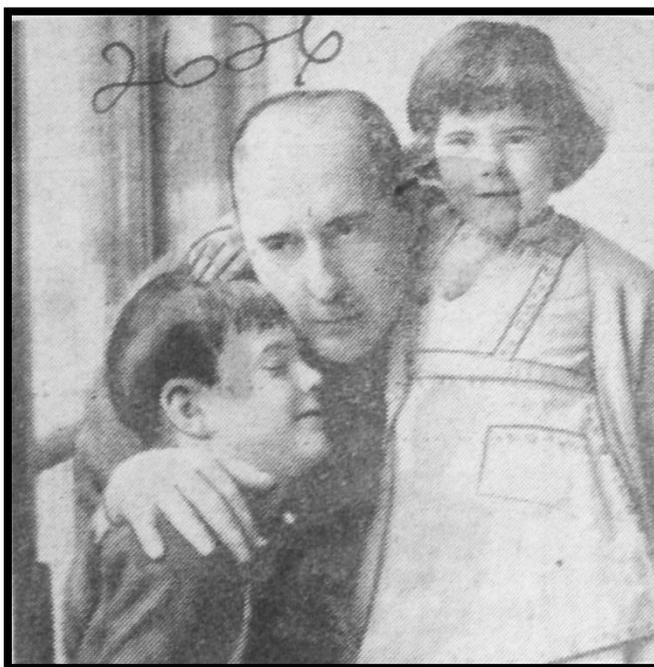
<sup>256</sup> Segundo Antônio Rubim, “A categoria central do zhadnovismo – desdobramento e orientação stalinista no campo cultural – é o partidarismo. (...) Com base nesta exigência, na identidade cultural e ideológica daí decorrente, e na imposição da obrigatoriedade do realismo, a arte burguesa contemporânea e as vanguardas artísticas, mesmo aquelas de posição ideológica de esquerda, são dura e sistematicamente atacadas como ‘formalistas’, ‘cosmopolitas’, ‘decadentes’ e etc. (...) O resultado foi o divórcio, durante anos e anos, entre a vanguarda artística e a vanguarda política, na medida em que a primeira, dentro desta situação não poderia aceitar, o conformismo político e social da segunda, nem esta última se poderia resignar à limitação de sua liberdade e potencialidade criadoras ou que o caráter da arte se reduzisse a verter o novo no velho.” Ver: RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Os comunistas e a questão da cultura contemporânea*. São Paulo: XII encontro anual da ANPOCS, 1988. p.7-8.

<sup>257</sup> *Folha da Manhã*. São Paulo, Op. Cit. 20 ago. 1958.

sueca, que havia encantado o público brasileiro através de papéis marcantes, seja no cinema hollywoodiano, seja em produções do próprio Rossellini, solicitava-lhe judicialmente o divórcio, evento que foi cooptado por alguns jornais cariocas. Essas notícias exibiam títulos chamativos, tais como: “Rossellini fala (pouco) sobre tudo: menos a respeito de Ingrid Bergman”, “Rossellini chegou, sem falar de Ingrid”, ou mesmo, “Rossellini (livre dos fantasmas) quer começar logo a trabalhar”<sup>258</sup>.

A rigor, a atriz era mais conhecida no Brasil que o próprio cineasta. Não seria estranho para os anedóticos jornalistas presarem por inverter a ordem da notícia, mesmo que para tal feito fosse preciso penetrar na vida íntima do cineasta. Os assuntos privativos, domésticos, tornam-se um “bem público”.

**Figura 18: Roberto Rossellini e dois de seus filhos.**



Registros da vida íntima do cineasta italiano assumem o primeiro plano em parte da imprensa brasileira.  
Fonte: *Folha da Manhã*. São Paulo. 7 fev. 1958.

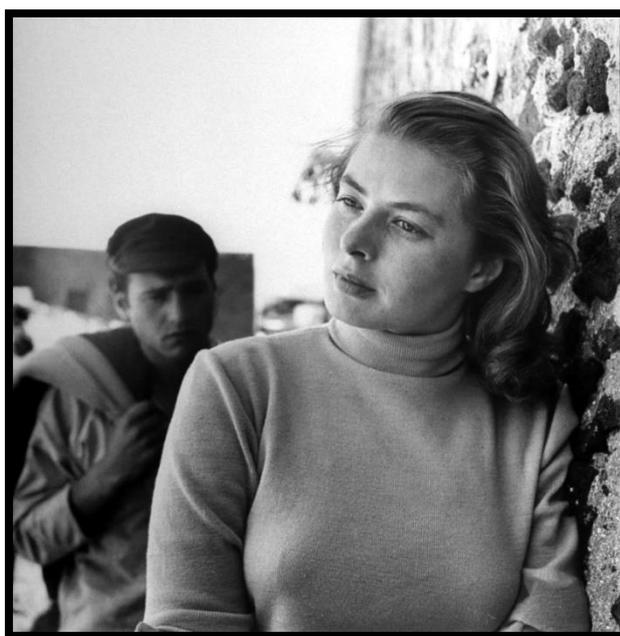
O periódico *O Jornal* dedicou toda uma página para tratar do assunto. O escopo da matéria sugere que Ingrid prosseguiria em sua promissora carreira de sucesso, enquanto Rossellini se empenhava em filmar um “mero” documentário extraído do livro de um

<sup>258</sup> Ver respectivamente: “Rossellini fala (pouco) sobre tudo, menos a respeito de Ingrid Bergman”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. 20 ago. 1958; “Rossellini chegou sem falar de Ingrid”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 19 ago. 1958; “Rossellini (livre dos fantasmas) quer começar logo a trabalhar!”. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 20 ago. 1958.

brasileiro. Não apenas isso, também anuncia o nome de Lars Schmdt, empresário sueco que vivia em Paris e que, naquele momento, havia anunciado publicamente seu romance com Ingrid. Schmdt é descrito pelo jornal como “o marido ideal para uma atriz cuja principal aspiração sempre foi a de exercer a sua atividade apoiada por um homem que a respeita em suas responsabilidades”<sup>259</sup>.

A matéria parece ter sido construída como uma alegoria do filme *Stromboli*, de autoria do próprio Rossellini. Na fita, Bergman interpreta Karin, uma mulher de origem lituana que, para fugir de um campo de concentração, casa-se com Antônio (interpretado por Mario Vitale), um soldado italiano prestes a ser desmobilizado. Após o casamento, Antônio leva sua esposa para viver em *Stromboli*, uma pequena ilha vulcânica, sem qualquer conforto. Subjugada a uma vida que não previu, Karin decide deixar a ilha e abandonar o marido<sup>260</sup>.

**Figura 20: A atriz Ingrid Bergman em cena de *Stromboli*, filme de Roberto Rossellini.**



Fonte: ROSSELLINI, Roberto. *Stromboli*. [filme-vídeo]. Produção: RKO Radio Pictures, Itália, 1945, 110 min, P&B, sonoro.

Rossellini, para quem “as ideias geravam imagens”, emerge na matéria como um protótipo deste italiano rude, tal qual seu personagem Antônio de *Stromboli*. É uma ironia que

<sup>259</sup> “O novo marido de Ingrid Bergman”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 13 jul. 1958.

<sup>260</sup> ROBERTO, Rossellini. *Stromboli*. [Filme-Vídeo]. Produção: Berit Films/RKO Radio Picturis. Itália/EUA, 1950, 107 min. P&B, sonoro.

o desejo de suas próprias ideias, de sua fantasia artística, tomasse forma como um fato jornalístico no Brasil<sup>261</sup>.

Além destas alegorias, conteúdo latente no texto, a matéria ainda fez referência a um suposto caso extraconjugal entre Rossellini e a indiana Das Gupta, no contexto de sua passagem pela Índia, de onde pretendia filmar um documentário para uma rede de TV francesa. A decência é um componente importante para se creditar valor na palavra pública do artista, de maneira que, as “crises” da vida íntima de Rossellini, além de seu suposto caso amoroso com Gupta, podem ter sido materiais violentamente utilizados como forma de silenciá-lo, ao passo que, pronunciando-se sobre o assunto, declarou certa vez: “espero que respeitem este momento capitular de minha história”<sup>262</sup>.

Cercado por notícias como estas, Rossellini deixa o Rio de Janeiro em direção a Pernambuco, de onde iniciaria o percurso de seus primeiros contatos com a “realidade nordestina”. Embarca no aeroporto do Galeão na companhia do pintor Di Cavalcanti, e de Josué de Castro, em aeronave com destino a Recife<sup>263</sup>.

Di Cavalcanti era um artista muito próximo a Josué de Castro e um conhecedor da cultura nordestina, mantendo um frequente fluxo de contatos com intelectuais e artistas locais como Gilberto Freyre, Olívio Montenegro, Silvio Rabelo, Aníbal Fernandes e Mauro Mota<sup>264</sup>. Na impossibilidade de Josué manter-se por um tempo mais prolongado na capital pernambucana, devido as exigências da vida pública, seria na companhia do pintor que o cineasta seguiria viagem pela região.

Durante sua primeira entrevista coletiva aos jornais recifenses, Rossellini tratou de amenizar o impacto das imprecisas notícias que foram publicadas sobre os motivos de sua vinda ao Brasil. “Não vim filmar apenas a miséria do Nordeste”, declarou o cineasta italiano,

---

<sup>261</sup> Por certo, é difícil separar, neste momento, a figura pública de Roberto Rossellini e a de Ingrid Bergman. A relação entre ambos misturava vida afetiva e profissional de modo que, uma série de fitas é realizada nesta simbiose, mais tarde chamada por Glauber Rocha de projetos “bergmanianos”, uma alusão às produções de Rossellini nesta fase de “paixão” pela atriz sueca, do qual *Stramboli* é seu ato inaugural. *Europa 51*, marcaria uma busca do cineasta pela loucura de Ingrid, ao passo que em *Viaggio in Italia*, a problemática que acomete a personagem é absolutamente existencial. Para Gaubler, “Rossellini crê no amor e busca nestes dois filmes, mesmo diante da náusea conjugal progressiva, a idealística integração no tempo e espaço. A natureza trágica de um vulcão após a guerra, eis *Stromboli* e a súbita (fuga) de Ingrid Bergman rumo às lavas, êxtase para o *Fogo Eterno*”. Ver.: ROCHA, Glauber. *O século do cinema: Glauber Rocha*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.209-2910.

<sup>262</sup> “Roberto Rossellini não quer falar sobre Ingrid”. *O Jornal do Brasil*. 19 ago. 1958.

<sup>263</sup> “Di Cavalcanti veio reencontrar sua arte, que é Brasileira”. *Jornal do Comércio*, Recife, 23 ago. 1958.

<sup>264</sup> Idem.

“pretendo salientar o heroísmo do nordestino que, enfrentando um ambiente desfavorável, quase hostil, fez uma civilização e um centro de irradiação de cultura”<sup>265</sup>.

Notemos que a declaração de Rossellini parece ter sido colhida no imaginário da tradição do romance nordestino com o qual se havia formado, neste plano simbólico, a saga de um tipo humano telúrico, cujo centro, a relação do homem com o meio geográfico e as condições socioeconômicas que o plasma, encontra no neo-realismo aspectos similares. O que une os dois universos, o literário e o cinematográfico, é a vocação crítica de suas manifestações, posto que, “o que caracteriza a escola neo-realista”, afirma Rossellini, “é a coragem com que aborda problemas sociais”<sup>266</sup>.

O Nordeste presente no relato de Rossellini é colocado como uma valorização não apenas do local, através de elementos da tradição, mas representa uma fonte de identidade maior, nacional ou mesmo universal. Josué de Castro, que o acompanhou em Pernambuco, acreditava que o clima humano do Nordeste era o responsável por instituir o verdadeiro sentido de brasileiro, isto porque, ainda segundo o pernambucano, de todo o território nacional, o Nordeste era a zona que continha maior sentido trágico, de modo que “o romance do Nordeste foi a revelação brusca de compreensão e interpretação humana – de unificação da inteligência e da sensibilidade brasileira”<sup>267</sup>. Mesmo Di Cavalcanti, parceiro de viagem de Rossellini na região, reconhecia essa espécie de “brasilidade nordestina” chegando a declarar à imprensa local que vinha “sempre ao Nordeste com a esperança de encontrar (...) a predominância dos assuntos nacionais”<sup>268</sup>. A terra “quase hostil”, como havia discursado Rossellini, era também um “centro de irradiação de cultura”<sup>269</sup>.

Em Recife, o contato que o cineasta estabelece com os intelectuais e artistas locais, contribuem para fixar essas impressões regionalistas em sua perspectiva de trabalho. De seu itinerário na cidade, visitou o ateliê de Lula Cardoso Ayres em Boa Viagem, e em Apipucos, foi recebido por Gilberto Freyre. Conheceu Aloízio Magalhães, na época importante difusor da cultura editorial da cidade, e o poeta Carlos Pena Filho<sup>270</sup>. Porém, era o Nordeste *in locos* que o cineasta havia prometido investigar. Aquele em que o sertanejo não era encenado, e sim, visto na crueza do movimento natural e cotidiano de sua humanidade.

<sup>265</sup> “Rossellini filmará também a grandeza do nordestino: não só a fome”. *Jornal do Comércio*. Recife, 23 ago. 1958.

<sup>266</sup> *Idem*.

<sup>267</sup> CASTRO, Josué. *Documentários do Nordeste*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1957, p. 55-61.

<sup>268</sup> *Jornal do Comércio*, Recife, 23 ago. 1958.

<sup>269</sup> *Idem*.

<sup>270</sup> “Antes de filmar a Geopolítica da Fome, Rossellini chegou à cozinha nordestina”. *Jornal do Comércio*. Recife, 24 ago. 1958.

**Figura 21: Registro da passagem de Rossellini na casa de Freyre em Apipucos, Recife.**



No primeiro plano: Gilberto Freyre (à esquerda) e Di Cavalcanti (à direita). Atrás, da esquerda para a direita: Carlos Pena Filho e Roberto Rossellini. Fonte: FUNDAJ.

Foi na companhia de Josué de Castro e Di Cavalcante, que Rossellini iniciou o seu percurso pelas cidades integrantes do “polígono das secas”. Do que foi notícia na imprensa, realizou um voo sobre algumas regiões para observar a panorâmica da geografia local, e teve sua primeira estadia no município de Salgueiro, onde pode observar a horda de miséria que a falta de precipitações criava entre os sertanejos<sup>271</sup>. Um “triste quadro”, declarou o cineasta a um repórter<sup>272</sup>. Também viajou à Bahia, onde planejou colher material para laborar a ideia do filme. Revela a imprensa local se tratar de uma obra sobre “zonas subdesenvolvidas”, mote que já vinha experimentando desde sua experiência cinematográfica na Índia<sup>273</sup>.

A passagem efetiva de Rossellini pelo Nordeste deu novo flego às especulações sobre ele lançada na imprensa carioca. O Jornal o *Globo* cunhou a estadia dele de “Operação Fome”, um contraponto a “Operação Nordeste”, e exigiu uma resposta do Itamarati no sentido de que impedisse o cineasta de “apontar as objetivas de suas câmeras para os sertanejos nordestinos”<sup>274</sup>. Radicalismo que não foi acatado pelo órgão.

Contudo, após cumprir seu itinerário no Nordeste, Rossellini decidiu realizar a promessa de visitar São Paulo conforme tinha, desde o início, divulgado na imprensa. Em São Paulo, o diretor italiano pôde entrar em contato com algumas personalidades locais,

<sup>271</sup> “Rossellini e Josué de Castro viajaram para o sertão”. *Diário da Noite*, Recife. 25 ago. 1958.

<sup>272</sup> “Veio conhecer o sertanejo nordestino”. *A Tarde*, Salvador, 27 ago. 1958.

<sup>273</sup> Idem.

<sup>274</sup> “Operação Fome”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 ago. 1958.

sobretudo, com homens de cinema. A ideia desta visita era a de observar no universo urbano-industrial da cidade os aspectos mais representativos do desenvolvimento econômico e social do país. Desta paisagem particular, o cineasta pretendia fazer uma comparação imagética com a região Nordeste, observando as distâncias e expectativas particulares de cada localidade, compondo um quadro das “ditas contradições brasileiras”.

A permanência de Roberto Rossellini no Brasil durou apenas 15 dias, calendário distribuído no cumprimento de itinerários entre as cidades do Rio de Janeiro, Recife, Salvador e São Paulo. Após sua aparição por estas terras do Atlântico, o cineasta italiano retornou à Paris levando em sua bagagem o material fílmico colhido no Nordeste e por todos os lugares por onde pisou. Naturalmente, as expectativas acerca do filme aumentaram depois de sua partida, embora os resultados materiais deste empreendimento nunca tenham sido efetivados. Falou-se na imprensa de uma possível querela entre Rossellini e Zavattini, tudo desmentido quando Cesare enviou da Itália uma nota a imprensa brasileira esclarecendo a situação<sup>275</sup>. “Não existe entre Rossellini e eu uma Guerra Fria”, relatou Zavattini, “meu desejo pessoal é que sejam os italianos a realizá-lo porque o tema me parece específico para nossa cinematografia”, acrescentou<sup>276</sup>. Cercado pela imprensa sensacionalista, o próprio Josué teria declarado que contrariamente ao que se tinha anunciado nos jornais, não existir “um filme sobre a *Geografia da Fome*”, tudo estaria em fase exclusiva de cogitações. Quando indagado por um repórter carioca acerca da realização da película, teria ainda o presidente da ASCOFAM declarado ser

inútil quer saber qualquer coisa (...). Ele [Rossellini] não tem ainda ideias concretas a respeito de como filmar meu livro. Deixei-o na Bahia com um pequeno grupo de acompanhantes; ele ficou filmando algumas cenas documentárias, que conta levar para a Europa e lá propor a realização de *Geografia da Fome*. Trata-se, se não me engano, de uma co-produção ítalo-francesa em fase de discussões<sup>277</sup>.

A realização ítalo-francesa da obra de Josué de Castro, a ser preparada por Rossellini em Paris, também foi confirmada em entrevista que o cineasta deu ao colega de profissão e crítico cinematográfico, Alex Vianny. Na ocasião, teria o italiano revelado que a adaptação da obra deveria servir de motivo para um trabalho sobre a condição do homem no mundo moderno, foco experimental que já vinha desenvolvendo com a mesma orientação em seu

<sup>275</sup> “Zavattini fala sobre a filmagem de *Geopolítica da Fome*”. *Diário Carioca*. 22 ago. 1958.

<sup>276</sup> Idem.

<sup>277</sup> “Ainda não passou da fase de cogitações a filmagem do livro *Geografia da Fome*”. *Folha da Manhã*, Rio de Janeiro, p.2, 30 ago. 1958.

recente documentário sobre a Índia. O Brasil, e em especial, a Região Nordeste, seriam o tema de um documentário desta mesma série<sup>278</sup>.

É relevante considerar que até meados de novembro de 1958 não encontramos nenhum registro de correspondências entre Josué de Castro e Rossellini. Coincidentemente, este é o período interino das campanhas eleitorais no Brasil, de onde o intelectual pernambucano obteve sua reeleição como Deputado Federal pelo PTB. Apenas com o fim do processo uma nova carta é encaminhada por Castro ao cineasta italiano. O texto, em tom entusiástico ante ao filme, alegava que depois da partida de Rossellini havia cessado “a onda de especulações políticas em torno do projeto”, e que ainda existia no Brasil “a expectativa de sua realização”<sup>279</sup>. Mas, o filme com a contribuição de Rossellini acabou sendo definitivamente abandonado. Mesmo as tentativas de Josué em reavivar o programa inicial sob os cuidados de Zavattini também fracassaram<sup>280</sup>. Assim, o projeto desvalido de realizar uma superprodução sobre a fome mundial com base nos estudos de Josué de Castro e, tendo como eixo articulador a ASCOFAM, penetra num território poroso, onde as expectativas e promessas, as crenças e intenções, emergem como extratos sociais que vinculam pessoas numa mesma teia de significações imaginárias e não passam despercebidas sem que produzam seus frutos.

### 3.5. CONCLUSÕES

Neste capítulo analisamos como se deu o diálogo entre a ASCOFAM e alguns realizadores de cinema, entre os quais, demos maior atenção aos italianos Cesare Zavattini e Roberto Rossellini. Verificou-se que a ideia de adaptar para o cinema a obra “Geopolítica da Fome”, de Josué de Castro, vincula-se as estratégias político-institucionais da ASCOFAM que promovia, no momento em que este debate cinematográfico emerge, uma campanha de alimentação para o Nordeste do Brasil. Foi este foco que acabou por incluir a região Nordeste como opção temática para o filme a ser realizado e acabou contribuindo para impulsionar um debate articulado entre cinema e política no país, tendo como base os valores estéticos do neo-realismo italiano em sua aproximação com o imaginário regionalista nordestino. No próximo

<sup>278</sup> VIANY, Alex. “30 homens fazem cinema no mundo”. *PARATODOS*, Rio de Janeiro. nº 54/54, p8, ago. 1958.

<sup>279</sup> CASTRO, Josué. 12 nov. 1958. [Carta], Rio de Janeiro. [Para] ROSSELLINI, Roberto. Paris. 2f. Trata de um novo contato estabelecido entre Josué e Rossellini para reafirmarem o compromisso de realizarem um filme baseado na obra “Geopolítica da Fome”. Fonte: FUNDAJ.

<sup>280</sup> No início de 1959, Josué foi a Roma para tratar diretamente com Zavattini a questão. Ver.: “Di Castro a Roma”. *Paese Sera*. Roma, 7 jan. 1959.

capítulo será alvo de investigação o filme documentário “O Drama das Secas”, dirigido por Rodolfo Nanni. A película que teve o Nordeste como cenário foi produzida com o financiamento da ASCOFAM e será analisada como uma simbiose entre o neo-realismo italiano e o regionalismo nordestino, demonstrando ser ainda mais evidente esta relação.

## CAPÍTULO IV

### “O DRAMA DAS SECAS”: RESÍDUOS DE UM PROJETO INACABADO.

*O que mais dói na miséria é a ignorância que ela tem de si mesma.*

*Mia Couto<sup>281</sup>.*

Instalado na Rua da Aurora, as margens do rio Capibaribe, o *Buraco de Otília* era um restaurante de aspecto aconchegante, onde o viajante que aportasse nas proximidades do centro da cidade poderia de imediato entrar em contato com a cultura gastronômica local<sup>282</sup>. Em fins da década de 1950, o espaço figurava como um cartão postal da cidade, fixando-se na fisionomia de Recife como um lugar frequentado por “gente interessante”<sup>283</sup>. Intelectuais e artistas de outros recantos, tinham no *Otília* uma parada obrigatória, sempre bem recomendada<sup>284</sup>.

Quando chegaram à cidade, Rodolfo Nanni e Ruy Santos tiveram passagem no local, de onde puderam imediatamente observar, numa das paredes do estabelecimento, um retrato autografado por Roberto Rossellini<sup>285</sup>. Eram resíduos da passagem sinuosa do cineasta italiano pelo Brasil.

Rodolfo Nanni veio ao Recife a convite de Josué. Trouxe consigo o fotógrafo Ruy Santos. Ambos tinham a missão de recuperar parte da trama que a ASACOFAM pretendia realizar em seu projeto fílmico, e que foi interrompida com a desistência de Rossellini.

A indicação parece ter partido de Cesare Zavattini, com quem Nanni manteve alguns contatos durante os anos em que viveu na Itália<sup>286</sup>. No escopo de uma das cartas que escreveu a Josué de Castro, ainda no início das formulações sobre como o filme da ASCOFAM deveria ser encaminhado, Cesare faz referência ao jovem Nanni afirmando tê-lo encontrado em Roma

<sup>281</sup> COUTO, Mia. *Vozes Anotecidas: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p.17.

<sup>282</sup> “O Dias Junior foi matar saudades”. *Diário de Pernambuco*. Recife, 21 mar. 1956.

<sup>283</sup> “Antes de filmar a ‘Geopolítica da Fome’, Rossellini conheceu a cozinha nordestina”. *Jornal do Comércio*. Recife, 24 ago. 1958.

<sup>284</sup> Idem.

<sup>285</sup> NANNI, Rodolfo. *Quase um século: imagens da memória*. São Paulo: Akron, 2014, p.137.

<sup>286</sup> Rodolfo Nanni esteve na Itália em 1954, fixando residência em Roma, onde pode manter contato com alguns cineastas italianos, entre eles, Zavattini. Ver.: BARBOSA, Neusa. *Rodolfo Nanni: um realizador persistente*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo: 2004, p. 96.

por mera coincidência<sup>287</sup>. Naquele momento, expôs ao cineasta brasileiro as principais ideias do projeto. Na carta, Zavattini trata o encontro como uma “oportuna ocasião”<sup>288</sup>.

Rodolfo Nanni era tido como um dos proeminentes cineastas brasileiros da nova geração. Havia estudado no IDEHC, frequentado as aulas de George Sadoul e Jean Laviron, e quando regressou de Paris para São Paulo, escreveu e dirigiu *O Saci*, um filme baseado na obra do escritor Monteiro Lobato<sup>289</sup>. Dada a sua afirmação na sétima arte, torna-se presidente da Comissão Municipal de Cinema de São Paulo. Foi a cargo dessa comissão que Nanni viajou à Itália, onde entrou em entendimento com alguns cineastas peninsulares, entre esses, Zavattini.

Seu contato mais imediato em Roma foi com a Associação Nacional da Indústria Cinematográfica Audiovisual (ANICA), que no momento, pretendia realizar uma série de co-produções ítalo-brasileiras, proposta bastante atraente para a nova geração de realizadores brasileiros ávidos por investimentos para financiarem seus projetos<sup>290</sup>.

Em entrevista concedida ao periódico paulistano *Folha da Tarde*, Nanni realizou um balanço desse empreendimento declarando que “a possibilidade de um acordo com o Brasil, seria de um interesse invulgar para os cinemas italiano e brasileiro”<sup>291</sup>. A busca da ANICA por parcerias nas Américas, já era uma estratégia moldada desde meados de 1951, feito realizado em diferentes países que acabou por instituir um mercado bastante rentável para os italianos<sup>292</sup>. Para Nanni, o maior interesse desta associação no Brasil “não era simplesmente a conquista de um novo mercado comercial, pois o nosso era ainda verdadeiramente e inexplicavelmente incipiente”. Buscava a ANICA entre os brasileiros, na opinião de Nanni, um novo “mercado de temas”<sup>293</sup>.

A possibilidade de um mercado inexplorado de temas, como é o nosso caso, que é de uma riqueza absoluta, desperta nos argumentistas, produtores e

<sup>287</sup> ZAVATTINI, Cesare. [Carta]. 8 fev. 1958. Roma [Para] CASTRO, Josué. Rio de Janeiro. 1f. Informa encontro com Rodolfo Nanni em Roma e solicita informações sobre o trâmite dos diálogos com Roberto Rossellini. Fonte: FUNDAJ.

<sup>288</sup> Idem.

<sup>289</sup> *O Saci* nasce de uma proposta de Arthur Neves, sócio de Caio Prado Jr. na Editora e livraria Brasiliense, na época, responsável pelas publicações da obra de Monteiro Lobato. Neves havia começado a escrever um *script* baseado nas histórias de Lobato, e convidou Nanni para realizar o empreendimento. O cineasta paulista não apenas contribuiu com a finalização do argumento do filme como também foi o responsável por montar a equipe de filmagem, dentre a qual, convocou Ruy Santos para ser o diretor de fotografia. O filme foi bem recebido na crônica cinematográfica nacional e é hoje por ela considerada a fita inaugural do cinema de temática infantil no país. Ver.: NANNI, Rodolfo. Op. Cit. 2014, p.93.

<sup>290</sup> “Relação de Co-produção de filme Italo-brasileiros”. *Folha da Tarde*. São Paulo, 14 abr. 1958.

<sup>291</sup> Idem.

<sup>292</sup> “Um consórcio ítalo-americano de filmes”. *Cine Reporter*. São Paulo. 12 mai. 1951.

<sup>293</sup> *Folha da Tarde*, São Paulo. Op. Cit. 14 abr. 1958.

diretores italianos, grande interesse. Cito como exemplo o caso de alguns amigos como Sergio Amidei, que esteve aqui em 1954 e ficou possuído por verdadeira obsessão de aqui voltar e realizar filmes. (...) vários outros diretores de renome, pretendem a mesa coisa<sup>294</sup>.

Na seara dos temas nacionais, aqueles oriundos, sejam de nossa literatura, ou de obras marcante de nosso pensamento social, recebem importante atenção desses cineastas. Roberto Rossellini e Cesare Zavattini estavam certos de que se poderia nessas terras do Atlântico realizar um grande filme. Suas vozes, em unísono, foram ouvidas com grande amplitude na Itália<sup>295</sup>. O próprio Rodolfo Nanni que havia preparado um *script* baseado na obra de Jorge Amado, “Mar Morto”, não chegou a realizar o filme por intervenção de Carlos Ponti, que havia adquirido do autor baiano os direitos sobre a obra<sup>296</sup>.

Neste momento, fomentava-se no Brasil um novo programa estético impulsionado pelo engajamento de alguns cineastas reunidos entorno da *Fundamentos*, revista de cultura geral do PCB, criada em 1948<sup>297</sup>. Estes jovens artistas reivindicavam a construção de uma pauta de temáticas nacionais que apresentasse a realidade “tal qual ela é”, que falasse “ao povo com sua própria linguagem, em razão de seu ambiente, de seus costumes, de seus problemas e de sua vida cotidiana”<sup>298</sup>. Esse movimento utiliza a arte cinematográfica como forma de atuação cultural e política, ideias que se imbricam na formulação do chamado “cinema independente”, proposta alternativa de produção para filmes realizados a baixo custo e em prazos mais curtos, em que o conteúdo importava mais que a qualidade técnica, porém, com predominância na composição estética<sup>299</sup>. Misturavam-se, portanto, aos problemas de produção, questões de arte e cultura, de técnica e linguagem, de criação autoral, e o espírito de “brasilidade”<sup>300</sup>. Cinema independente significava, principalmente, “a superação dos problemas de ordem econômica originados pela situação de dependência de nossa economia”,

<sup>294</sup> Idem.

<sup>295</sup> PASSERI, Giovanni. “Incontro Romano con Josué De Castro”. *Pease Sera*, Roma, 9. jan. 1959.

<sup>296</sup> *Folha da Tarde*, São Paulo. Op. Cit. 14 abr. 1958.

<sup>297</sup> Além de Nelson Pereira dos Santos, entre os cineastas que contribuíam para a *Fundamentos* destacamos: Alex Viany, Carlos Ortiz, Reato Pereira dos Santos e Luís Giovannini. Ver.: FABRIS, Mariarosaira. Op. Cit. 1994, p.61.

<sup>298</sup> FABRIS, Mariarosaira. Op. Cit. 1994, p.70.

<sup>299</sup> O início de um novo ciclo cinematográfico de porte industrial, preocupação corrente entre os brasileiros durante a década de 1950, contribuiu para capitalizar o olhar dos realizadores estrangeiros para a nossa “incipiente” produção. As realizações da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, considera por muitos a “estaca zero” do renascimento do cinema brasileiro, tais quais: *O Cangaceiro*, de Lima Barreto; *Sinhá Moça*, de Tom Payne; e *O Canto do Mar*, de Alberto Cavalcanti; chamavam a atenção pelo padrão internacional de qualidade que apresentavam, caráter que lhes renderam as conquistas de Cannes, Veneza e Edimburgo. Porém, esse cinema de porte industrial, moldado nos grandes estúdios paulistas, do qual a Vera Cruz é um exemplo, não se tornaram uma “conquista coletiva”, aos quais todos deveriam ter acesso. Ver: GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso da Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1981. p.2006.

<sup>300</sup> GALVÃO, Maria Rita. Op. Cit. 1981, p.16.

declarou certa vez Nelson Pereira dos Santos, que havia produzido seu aclamado *Rio 40 Graus* a esteia dessas preocupações<sup>301</sup>. Elencar um “mercado de temas” capaz de atrair investimentos significativos para realizações nacionais era uma estratégia viável para superar estas dificuldades.

Em Roma, Rodolfo Nanni toma conhecimento de que a ASCOFAM tinha recursos para financiar um filme temático sobre a fome mundial, e tratou de estabelecer contato com o presidente da associação para propor sua contribuição artística ao certame. De Josué de Castro, o cineasta paulista recebe o aval para rodar no Nordeste a parte relativa ao projeto idealizado por Zavattini, que pretendia recrutar 10 jovens cineastas de diferentes partes do mundo para compor um filme documentário. Nanni, portanto, deveria elaborar a parte brasileira deste projeto maior.

Segundo relato do próprio cineasta, nesse tramite havia um “complicador”: “Não conheço o Nordeste”, teria declarado Nanni ao professor pernambucano<sup>302</sup>. “Que diabo, então você precisa conhecer!”. Retrucaria o presidente da ASCOFAM. A frase que saiu “cortante da boca de Josué”, era um indicativo do aspecto intuitivo e experimental que se queria para o projeto<sup>303</sup>.

#### 4.1. A CARTOGRAFIA FILMICA DE NANNI.

Tudo foi realizado de maneira bastante improvisada. Munidos de pouco equipamentos – uma velha câmera Débrie e algumas latas de negativo – Nanni e Santos viajaram para Recife, onde depois encontraram o montador José Cañizares, que também integrou a equipe<sup>304</sup>. Da capital pernambucana, o grupo seguiria viagem percorrendo cerca de 4 mil quilômetros que integravam áreas do semiárido nordestino, incluindo, além de Pernambuco, partes dos territórios da Paraíba e do Ceará. Um jipe do DNOCS foi deslocado para esse fim<sup>305</sup>.

O primeiro local visitado foi à cidade de Caruaru. Lá, puderam observar a relação direta da equação que solapava a vida dos nordestinos: “quanto mais distante de Recife”, do centro do poder político e econômico, “mais escassos eram os recursos”. Os cineastas

<sup>301</sup> FABRIS, Mariarosaira. Op. Cit. 1994, p.70.

<sup>302</sup> BARBOSA, Neusa. Op. Cit. 2004, p.110.

<sup>303</sup> Idem.

<sup>304</sup> NANNI, Rodolfo. Op. Cit. 2014, p.137.

<sup>305</sup> Idem.

encontraram um povoado em colapso. As estiagens prolongadas, fator dramático na vida dos caruaruenses, foi o primeiro ambiente sobre o qual apontaram a objetiva da Débrie<sup>306</sup>.

**Figura 22: Retirantes em frente a um "barraco".**



Registro fotográfico de retirantes nordestinos aglomerados em frente a um “barraco” na busca por alimentos.  
Fonte: NANNI, Rodolfo. *Quase um século: imagens da memória*. São Paulo: Akron, 2014.

Apesar da crueldade que penetrava o cotidiano da cidade, um evento instigante chamou a atenção de Rodolfo Nanni. “Numa grande praça de terra, espalhados pelo chão, centenas de trabalhos em cerâmica retratavam cenas do cotidiano nordestino”. Eram peças de mestre Vitalino, crônicas do cenário rural que apontavam para outros aspectos da vida local, com as relações matrimoniais, o trabalho na agricultura, representações da pecuária local, entre outros. Esta arte figurativa construía um imaginário sobre a cidade que, naquele momento calamitoso, não se apresentava aos olhos do cineasta<sup>307</sup>.

<sup>306</sup> Sobre o impacto das secas em Caruaru ver: Capítulo II, Páginas 41-42.

<sup>307</sup> Antes mesmo de ser recrutado para o cinema, Rodolfo Nanni havia desenvolvido uma paixão pelas artes plásticas, sobretudo, por influência de seu primo Victor Brecheret, que morou na residência de seus pais situada na Rua Oscar Freire, em São Paulo, onde manteve um ateliê frequentado por alguns modernistas da semana de 22, entre eles: Anita Malfatti, Mario e Oswald de Andrade, além, é claro, do próprio Nanni, na época um curioso adolescente. O contato com os modernistas o leva, anos depois, a estudar com Malfatti, e posteriormente, com o gravurista austríaco, Axl Leskoschek, este último, por indicação de Portinari a quem Nanni havia visitado no período em que o artista desenvolvia sua famosa série, *Os Retirantes*. Em Caruaru, quando se depara com a obra de Mestre Vitalio, Rodolfo Nanni fez questão de lhe solicitar um “boi zebu” vermelho para levar de lembrança

**Figura 23: Josué de Castro na casa de Vitalino.**



Em Caruaru, cidade onde Rodolfo Nanni teve passagem no ano de 1958, um registro da visita realizada por Josué de Castro à casa do artesão, Vitalino. Fonte: FUNDAJ.

De Caruaru, o jipe do DNOCS seguiu para a cidade de Garanhuns, onde a ASCOFAM havia realizado um encontro com autoridades médicas e personalidades públicas para debaterem o problema das endemias rurais<sup>308</sup>. A viagem também contou com visitas a Águas Belas, Itaíba, Manari – um dos municípios mais pobres do Estado – e Ibimirim, neste último, alguns trabalhadores realizavam a construção de uma grande barragem, obra integrada as campanhas de combate às secas promovida pelo Governo Federal<sup>309</sup>.

---

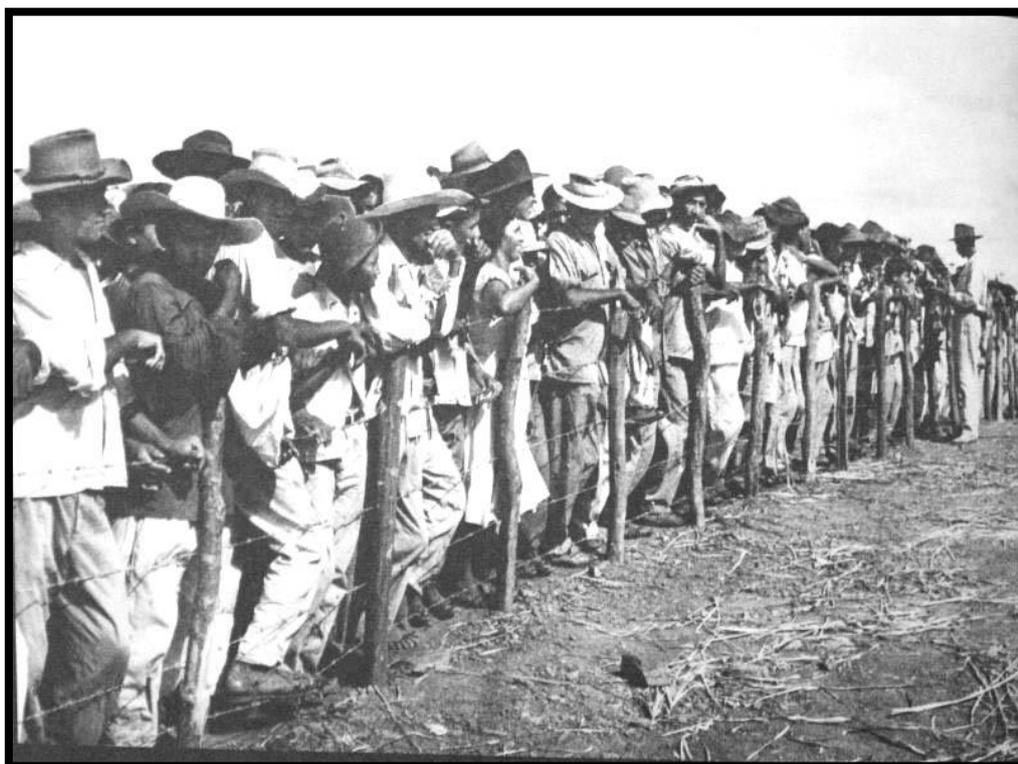
quando retornasse a São Paulo. Porém, recebe das mãos do mestre uma estatueta de “cor ocre”. Só depois, o cineasta compreendeu que deveria ter solicitado uma peça de cor “encarnada”, como os nordestinos, por vezes, reconhecem o “vermelho” em seu contexto linguístico. Os diferentes sentidos de uma palavra se definem na relação entre a língua e o espaço. A divergência de sentido que se estabelece no diálogo entre o cineasta e o artesão, demonstra que a comunicação entre as classes representa sempre uma situação crítica para linguagem utilizada. Seja ela qual for. Sobre representação e linguagem, Ver.: BOUDIREU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p.29. Sobre o encontro entre Rodolfo Nanni e mestre Vitalino, Ver.: NANNI, Rodolfo. Op.Cit. 2014, p.137.

<sup>308</sup> Sobre o Seminário de Endemias Rurais ver: Capítulo II, páginas 50-52.

<sup>309</sup> NANNI, Rodolfo. Op. Cit. 2014, p.138.

No trânsito desse percurso havia muitos retirantes. Caminhavam à beira das estradas sem solução para seus destinos fatigados. Sentimo-nos “como correspondentes de guerra, no qual o inimigo era a fome”, teria declarado Rodolfo Nanni<sup>310</sup>.

**Figura 24: Registro de trabalhadores rurais, 1958.**



Registro de trabalhadores rurais amontoados sobre o cercado que lhes limitam o acesso a terra. Fonte: NANNI, Rodolfo. *Quase um século: imagens da memória*. São Paulo: Akron, 2014.

A viagem contemplou ainda os municípios de Paulo Afonso, Serra Talhada e Salgueiro, alcançando, assim, o Sertão pernambucano. A pretensão de visitarem a Paraíba não coube no itinerário, a opção que se colocou foi a de seguirem para o Sul do Ceará, chegando a Juazeiro do Norte – que conheciam apenas através das narrativas míticas sobre Padre Cícero – depois, ao município de Iguatu, próximo de onde estava sendo construída a barragem de Orós. A imagem de trabalhadores carregando pedras para a construção daquele açude chama a atenção dos cineastas. Era um verdadeiro centro de concentração de flagelados. No município de Icó, algo ainda mais surpreendente. Uma marcha de lavradores rurais toma conta das ruas da cidade. Protestavam contra a falta de apoio do governo local à

---

<sup>310</sup> Idem.

agricultura. Reclamavam trabalho. Eram centenas de trabalhadores carregando suas enxadas pela cidade, sem terra alguma para lavrar.

#### 4.2. O RELATO: ENTRE A IMAGEM E A POÉTICA DO SUBDESENVOLVIMENTO.

As imagens registradas pela objetiva da câmera fixam essa paisagem humana que os cineastas só conheciam através da literatura ou de pinturas com temática social. A composição de um imaginário das secas colhido no regionalismo nordestino monta uma poética do espaço própria ao universo cinematográfico, que caminha na direção do realismo político e social brasileiro. O drama das secas é o “drama de toda uma população vivendo no limite da irracionalidade”<sup>311</sup>.

De posse do material colhido no Nordeste, a equipe de Rodolfo Nanni retornou a São Paulo para dar início ao processo de montagem do filme, feito realizado nos moldes experimentais do modelo zavattiniano. Dispensava-se o *script* previamente concebido. O cineasta, inserido na paisagem que busca registrar com sua câmera, deveria fazer o filme nascer junto com a própria realidade. Meditar sobre ela.

Josué de Castro participa do processo de montagem escrevendo uma narrativa que deveria ser sobreposta às imagens<sup>312</sup>. O filme ganha ainda uma trilha sonora com músicas de Heitor Villa-Lobos, e um plano de fundo inicial com a pintura “Os Retirantes”, de Candido Portinari. Findo os trabalhos, criava-se “O Drama das Secas”, filme documentário ideologicamente vinculado a ASCOFAM, e que marcava naquele ano de 1958, uma denúncia acerca das condições de vida dos flagelados nordestinos<sup>313</sup>.

É possível considerar a fita como a expressão desta simbiose entre o neorealismo cinematográfico italiano e o regionalismo nordestino. Nela, a concepção temática é observada por uma maneira de enxergar a realidade que se traduz inevitavelmente por seu modelo estético. Nesse movimento, temas oriundos de “outros lugares”, como os da cultura literária, ou pertencentes ao pensamento sociológico sobre a região (seca, êxodo, fome, latifúndio e etc.), são assimilados, mas não meramente transcritos, pois o cinema possui especificidades

<sup>311</sup> BARBOSA, Neusa. Op. Cit. 2004, p.113,

<sup>312</sup> O texto escrito por Josué de Castro para a película, também pode ser encontrado em seus originais no acervo pessoal do autor que está sob a curadoria da FUNDAJ. Observa-se que no momento de nossa investigação o documento ainda estava em processo de catalogação. Porém, o argumento do filme também foi reproduzido em: MAGNO, Tânia Elias (org.). Op. Cit. 2012, p.198-125.

<sup>313</sup> NANNI, Rodolfo. *O Drama das Secas*. [filme-vídeo]. Produção da ASCOFAM, Rio de Janeiro, 1958, 6 min. 13 seg. P&B, sonoro.

que operacionalizam o relato, a composição das estórias. São modos de ação que tornam o filme eficaz, e que o liga a sociedade da qual suas imagens foram colhidas.

**Figura 25: Pintura Retirantes - Candido Portinari, 1958.**



Pintura de Portinari retratando a saga dos retirantes nordestinos, tela que foi integrada ao filme “O drama das secas”. Fonte: <http://www.portinari.org.br/>, Acessado em: 5 fev. 2016.

Assim, o filme constrói uma narrativa recompondo a trajetória de um viajante que, aportando em Recife, segue em direção aos sertões nordestinos. É a composição de um peregrino imaginário que conduz o público como se este fosse colocado ao lado da câmera e o convida a realizar esta espécie de “êxodo às avessas”, a penetrar o Polígono das Secas na busca da origem do drama sertanejo. O Nordeste é apresentado em sua ambiguidade, na oposição entre uma área de abundância e outra de escassez. Os desequilíbrios econômicos internos à região fazem dela um microcosmo, uma área exemplo de subdesenvolvimento. Dessa forma, uma “Zona da Mata” se opõe ao “Sertão”, e uma linha tênue é construída entre esses territórios tão dispares: as “estradas marginadas” ao longo das quais, infinitas quadras de canaviais verdes conduzem o viajante para um desses dois polos. É uma metáfora imagética do latifúndio. A paisagem, que aos poucos se transforma, dá lugar ao solo duro e áspero da caatinga. Cactos recobertos por espinhos são exibidos em *contra-plongée*, não como elemento exótico, ou figurativo, mas como forma de renovar a dramaticidade do cenário do

homem. Homem e vegetação se misturam. Dividem o mesmo drama. “As árvores adaptadas ao máximo rigor climático, se apresentam com seus galhos retorcidos na angústia de sobreviver”, declara o narrador<sup>314</sup>. Ao longe, uma família de retirantes abandona sua casa, uma choça desguarnecida de qualquer comodidade. Começa o êxodo. Homem, mulher e crianças, com roupas em farrapos, pouco mantimento, e os animais que o acompanham em suas misérias, refletem o pauperismo generalizado da região.

Esses elementos, parelhos ao imaginário regionalista nordestino, são focalizados para manter sempre viva a relação do homem com as coisas. O ponto de vista não é o da pura forma, do jogo de luz e sombra, mas é o da memória assídua que a vida desgraçada desses flagelados marca nos objetos e na paisagem. Nesse sentido, quando os retirantes caminham entre esqueletos de animais mortos rentes ao chão escaldante do Sertão, não há aos olhos do viajante imaginário que conduz o espectador, uma pré-suposição, ao contrário, a cena é apresentada como uma incontingência. A “invenção da verdade” se constrói nessa “passagem do imaginário para o real”.

A comparação do filme com romances de temática nordestina, tais quais, “O Quinze”, de Raquel de Queiroz; ou “A Bagaceira”, de José Américo, é inevitável. Um jornal da época destacou o valor artístico singular dessas obras, mas não deixou de ponderar que elas conduziam o leitor “para o caminho de soluções mais sentimentais do que práticos”, e referindo-se ao “Drama das Secas”, foi imponente em sua opinião: “Raro ou nunca nos fora dado assistir a uma tão dolorosa sucessão de quadros sobre essa luta desigual do homem brasileiro”<sup>315</sup>. Segundo o jornal, o realismo da imagem fílmica perde sua conotação representacional e adquire estatuto de prova, ou seja, um documentário histórico que disputa com a literatura essa prerrogativa de testemunha da realidade e, conseqüentemente, de revelação da verdade<sup>316</sup>.

O filme ainda possui um modelo narrativo despojado dos acontecimentos como método de apropriação do real. A câmera busca focalizar a peregrinação do homem em todas as suas latitudes. Não se trata de olhar envolta de suas ações, mas de como olhar. Quando a família de retirantes se depara com um cortejo de outros flagelados – a soma de centenas –

<sup>314</sup> MAGNO, Tânia Elias (org.). Op. Cit. 2012, p.200.

<sup>315</sup> “O Drama nordestino”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo. 19 abr. 1959.

<sup>316</sup> Não que o filme não possua aspectos subjetivos na sua construção narrativa. Mas é preciso considerar que a fita cria para o regime da imagem fílmica um campo de incerteza: afinal, como realizar uma cisão entre ficção e realidade? Mesmo a decupagem das cenas, por exemplo, que poderia ser um recurso utilizado para revelar os critérios intencionais da obra, esbarram na indiscernibilidade cada vez maior entre os dois domínios. Essa característica formal é um componente estético marcante do neorealismo. Ver.: TEIXEIRA, Francisco. *Documentário Moderno*. In.: MASCARELO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2008, p.265.

espalhados nas estradas, não é o êxodo que é focalizado, mas a coragem do sertanejo, sua determinação em vencer “o jogo macabro de vida e de morte”, a esperança que brota em meio de tanto desespero. Esses valores constroem um aspecto “antirretórico”, fazendo a imagem brotar com naturalidade no écran. Tal opção estética também se contrapõe as narrativas dos filmes de propaganda da Agência Nacional, que recrutavam imagens semelhantes para narrar as ações da Operação Nordeste na região<sup>317</sup>.

A estética faz pensar. Sugere. Desencadeia uma “realidade”. Libera-a dos vínculos incorporados pelo preconceito. As terras indóceis do Sertão, imaginadas como fator de produção de miséria e fome, são desnaturalizadas. Inocentadas. O problema do Nordeste e do seu povo está no uso irracional da natureza. É produto dos homens. Os trabalhos de construção de estradas e barragens, ou açudes planejados pelo governo, são focalizados em cortes sobrepostos, numa sequência de imagens que “dá a ver” o gigantesco esforço realizado para atenuar um pouco mais a sede da terra. Esforço quase nulo diante da vasta paisagem desértica projetada em imagens panorâmicas. As obras emergenciais do governo criam um ciclo de dependência que nada resolvem em definitivo, fixando na região, massas de trabalhadores que poderiam ser aproveitadas em outras áreas. Encena-se a sugestão espaça da reforma agrária.

Ao desnaturalizar a região, o filme também demonstra que o Nordeste não é apenas Sertão, mas um vasto território com inúmeras possibilidades. A emergência de uma nova sensibilidade em relação a esse espaço é impulsionada através da integração de ambientes politicamente distintos, mas que na arte podem ser congruentes, de modo que, no écran, projeta-se uma enxurrada que parece brotar dos desertos como numa miragem. São as águas do São Francisco. Imagem que simboliza o desejo, não apenas da matéria, do corpo biológico, mas da técnica e do desenvolvimento. Com a força do rio, produziam-se energia elétrica em quantidade apreciável para a região. Com a drenagem de uma pequena fração do seu leito, irrigavam-se magníficas culturas: laranjais, campos de feijão, plantações de tomates e de

---

<sup>317</sup>A Agência Nacional tinha como objetivo, além da divulgação dos atos oficiais, informar aos cidadãos brasileiros sobre as realizações do governo federal por meio do cinema, de registros fotográficos e de gravações em áudio. Funcionou até 1979, quando passou a se chamar Empresa Brasileira de Notícias (EBN). É fruto de um longo percurso institucional que remonta desde a criação do Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), posteriormente, transformado em Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), durante os anos áureos do getulismo, marcado pelo forte uso da propaganda político institucional. Em 1945 a Agência Nacional surge como parte integrante do Departamento Nacional de Informações (DNI), que substituiu o DIP após a publicação do Decreto-Lei n. 7.582, de 25 de maio do mesmo ano. Os cinejornais informativos, produzidos pela Agência Nacional, tinham em média 10 minutos de duração e entravam no circuito comercial, sendo exibidos ao menos duas vezes por semana nas salas de cinema. A Operação Nordeste foi notícia em alguns desses filmes. Obras realizadas no Açude de São Gonçalo, município interiorano da Paraíba, foram exibidas nas telas de alguns cinemas do país, como parte das ações do governo para assistência aos “flagelados nordestinos”. Esses e outros vídeos podem ser acessados através do portal: <http://www.zappiens.br/>.

palma, arrozais, entre outras. Todas essas culturas são dotadas de fotogenia na composição das cenas. Simbolizam o mesmo desejo. Cumprem o mesmo movimento. A falta de alimentos no Nordeste, assim como a fome decorrente desta escassez, são produtos do subdesenvolvimento. Por fim, o documentário penetra o imaginário nacional-desenvolvimentista. Torna-se uma espécie de “contra-discurso” da sociedade brasileira, que recebe as imagens do “drama nordestino” em função de sua própria cultura política<sup>318</sup>.

#### 4.3. POSTURAS ESTÉTICAS, TENDÊNCIAS POLÍTICAS.

O uso político do filme pode ter refletido na pouca repercussão crítica a seu respeito. As crônicas jornalísticas não chegam a discuti-lo em seu plano estético, nem o recepcionam como filme que assimila as propostas neo-realistas. Contudo, apesar de não atingir a crítica especializada, ao filme não faltou prestígio junto à classe artística, especialmente em São Paulo.

Durante as festividades de entrega do Prêmio Saci de 1958, que realizava honras as melhores fitas produzidas no país para aquele ano, o nome de Rodolfo Nanni foi chamado do centro do Cine Marrocos para receber a estatueta de melhor filme documentário. Esse gesto honroso confere distinção ao filme, produzindo a crença em seu valor como objeto artístico. Além desse feito, a película ainda angariou o Prêmio Governador do Estado e o Prêmio da Municipalidade de São Paulo. Em todas as cerimônias a ASCOFAM era lembrada como agência responsável pela realização da obra<sup>319</sup>.

Ocorre que, por se tratar de um filme documentário, “O Drama das secas” não entrou no circuito comercial. As estratégias de divulgação da película se confundem com a promoção da própria ASCFOFAM e são articuladas por seus realizadores, de modo que, em Recife, durante um “Festival de Gala” que reuniu personalidades da política e da alta sociedade pernambucana, Josué de Castro fez questão de exibir a película como parte da atração da noite<sup>320</sup>. Em outro momento, o amigo, Lydio Lunardi, junto com alguns membros da CNI, puderam assistir ao filme em uma exibição privada realizada na residência do intelectual

---

<sup>318</sup> Para o historiador Marc Ferro, o filme como produto cultural, como uma imagem objeto, possui significações que não são somente cinematográficas. Ele não vale apenas pelo que testemunha, mas também, pela abordagem sócio histórica que autoriza, ou seja, no âmbito da sociedade que o contextualiza. Nesse sentido, busca-se aqui demonstrar que o filme, tais quais as ações da ASCOFAM no Brasil, insurgem como um “contra discurso”, do programa desenvolvimentista em voga no período do Governo de Juscelino Kubitschek. O uso do cinema como fonte histórica Ver.: FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

<sup>319</sup> NANNI, Rodolfo. Op. Cit., 2014, p. 144-147.

<sup>320</sup> CASTRO, Josué. [Carta]. 25 jul. 1958. Rio de Janeiro. [Para] NANNI, Rodolfo. 1f. Fonte: FUNDAJ.

pernambucano<sup>321</sup>. O Centro Acadêmico da Escola Politécnica de São Paulo, também foi agraciado com uma sessão especial, que contou ainda com a presença de Rodolfo Nanni<sup>322</sup>.

**Figura 26: Rodolfo Nanni no momento da entrega do Prêmio Saci de melhor filme documentário de 1958.**



Fonte: NANNI, Rodolfo. *Quase um século: imagens da memória*. São Paulo: Akron, 2014.

Além desses espaços, o filme também foi exibido em emissoras de televisão. A Tv Jornal, de Recife, passa a reproduzir periodicamente a fita através das transmissões do programa “ASCOFAM a serviço do Nordeste” e, não demorou até que uma película em francês fosse confeccionada e exibida em um estúdio televisivo francês, também sob a influência da associação através de sua sucursal em Paris<sup>323</sup>.

O circuito internacional do filme segue patrocinado pela ASCOFAM, e do que foi noticiado na imprensa, o “drama nordestino” também foi projetado durante uma conferência da UNESCO, realizada em Denver, Estados Unidos<sup>324</sup>. Em Buenos Aires, onde se realizou a “Conferência dos 21”, Augusto Frederico Schimdt, então delegado brasileiro no certame,

<sup>321</sup> CASTRO, Josué. [Carta]. 17 jun. 1958. Rio de Janeiro. [Para] LUNARDI, Lydio. 1f. Fonte: FUNDAJ.

<sup>322</sup> NANNI, Rodolfo. [Carta]. 26 jun. 1959. São Paulo. [Para] CASTROM Josué. 1f. Fonte: FUNDAJ.

<sup>323</sup> Ver respectivamente: “Filme sobre secas (De Castro, Lobos e Portinari) Exibido”. Recife. *Jornal do Comércio*. 10 nov. 1961; “Filme ‘O Drama das Secas’, na televisão francesa”. Rio de Janeiro. *Diário de Notícias*. 14 out. 1959.

<sup>324</sup> “Cinema”. Rio de Janeiro. *Jornal do Brasil*. 6 abr. 1959.

propôs a exibição do filme para as demais autoridades presentes, certamente, para compor a base de suas campanhas em prol da OPA<sup>325</sup>.

A aparição pública de “O Drama das Secas” acompanha, portanto, um longo trajeto de exposições, de modo que é possível reconhecer sua divulgação em território nacional e internacional. Tudo somado, algumas considerações sobre a repercussão dessa experiência fílmica da ASCOFAM no Brasil devem ser aqui elucidadas.

“O Drama das Secas” é filme que antecede as produções de documentários que, durante a década de 1960, também se voltam para o Nordeste como objeto temático. *Aruanda*, do paraibano Linduarte de Noronha é considerado o elemento síntese dessas produções. O filme, cuja crítica dos principais jornais do país o cunhou de protagonista na elaboração de um novo tipo de produção documental nascida no Brasil, converge discursivamente com “O Drama das Secas”, buscando, de maneira análoga, denunciar o isolamento econômico e político da região que, na ausência do poder público, experimenta um mesmo “círculo vicioso” de dependência do homem e de sua terra<sup>326</sup>. É um tipo de fita realizada com pouco orçamento, quase de cunho amadorístico, preocupada não em mostrar nossa cultura, mas em estudá-la. Tratava-se de um “cinema-realidade” que expressava esteticamente o estatuto de nossa produção, entendida como tecnicamente subdesenvolvida, tal qual escreveu um crítico na época<sup>327</sup>. Esse modelo seguiu em documentários como *Romeiros da Guia*, *Cajueiro Nordestino*, *Homens e Caranguejos*, alguns destes foram realizados com o apoio material do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE)<sup>328</sup>.

Quando em 1965, Glauber Rocha escreveu seu famoso manifesto, *Uma Estética da Fome*, portanto, um ano após ser deflagrado o Golpe civil-militar que instaurou o Estado de exceção no país, tratou de refletir no texto questões ligadas as imagens de pobreza, injustiça social e alienação – ou seja, de nossa fome – como elementos que deveriam continuar sendo representados pelo Cinema Novo, não apenas expressando o “sintoma” da nossa situação de

---

<sup>325</sup> Schmidt que, como escritor havia se ligado às figuras mais expressivas do movimento modernista, também manteve um contato importante com intelectuais e artistas nordestinos ligados ao ideal regionalista. Em 1931, quando fundou a “Schmidt Editora”, publicou nomes como Jorge Amado, Raquel de Queirós, Graciliano Ramos e Gilberto Freyre, entre outros. Anos depois, quando se tornou um dos mais prestigiados assessores do governo Kubitschek, cabendo-lhe inclusive o comando ostensivo da Operação Pan-Americana, solicitou a Rodolfo Nanni uma cópia de “O Drama das Secas” para exibi-la na “Conferência dos 21”, conclave ligado a Organização dos Estados Americanos (OEA), e que era formado pelos representantes dos países do continente americano que aderiram à OPA, buscando viabilizá-la. Sobre Frederico Schmidt e a OPA, Ver.: ABREU, Alzira Alves (Org.). *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001, p. 27; Sobre a concessão de uma cópia de o “Drama das Secas” ao Schmidt, Ver.: NANNI, Rodolfo. [Carta]. 26 jun. 1959. Op. Cit.; Sobre a exibição na “Conferência das 21”, Ver.: *Jornal do Brasil*. 6 abr. 1959. Op. Cit.

<sup>326</sup> LEAL, Wills. *O Nordeste no cinema*. João Pessoa: Editora Universitária/FUNAPE/UFPB, 1982, p.78.

<sup>327</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *O Estado de São Paulo*. São Paulo. 12 ago. 1961.

<sup>328</sup> LEAL, Wills. Op. Cit. 1982, p.80-84.

miséria generalizada (econômica, política, cultural e artística do país), mas os tratando como “o nervo de nossa própria sociedade”<sup>329</sup>.

Se a ASCOFAM buscou instaurar a “cultura da fome” como expressão de nosso subdesenvolvimento, Glauber a propunha como alegoria de uma nova percepção cinematográfica no país. A “estética da fome” se justificava diante do que, segundo o cineasta, seria nossa maior miséria: “a impossibilidade de compreendermos a fome quando a sentimos”. Por isso, o Cinema Novo, deveria continuar descrevendo, poetizando, discutindo, analisando e excitando os “temas da fome” pela representação de uma “galeria de famintos”, que comiam terra e raízes. “Personagens feias e sujas, descarnadas, morando em casas sujas e escuras”. Seus filmes, portanto, não deveriam reforçar a fantasia desenvolvimentista, que criava uma pequena ilha de modernidade no país, mas deveriam refletir sobre os grandes problemas da realidade nacional, seja no campo ou na cidade, mostrando seu lado oculto, sombrio, desesperado e injusto<sup>330</sup>.

Esta tendência artística, que julgamos ter dado seus primeiros movimentos no plano do filme de longa-metragem com “Rio 40 Graus”, mas que teve em o “Drama das Secas” uma notável insurgência no modelo documental, buscou expandir-se, mas foi violentamente sancionada com o Golpe civil-militar, que inviabilizou o projeto original dos cinemanovistas, esquema que vislumbrava discutir o Brasil abertamente, enfatizando segmentos sociais sem direito a voz, desenvolvendo a nossa maneira de fazer “cinema-verdade”, sobretudo, inspirada nas realizações neo-realistas produzidas na Itália<sup>331</sup>.

#### 4.4. CONCLUSÕES

Neste capítulo analisamos a inserção do filme “O Drama das Secas” no campo cultural brasileiro de fins da década de 1950. Inicialmente, buscou-se demonstrar a construção das redes de relações interpessoais que possibilitaram a realização do filme dentro das perspectivas institucionais da ASCOFAM, de modo que a figura artística de Rodolfo Nanni emerge como um encontro possível entre as tendências artísticas cinematográficas italianas do pós-Guerra e as expectativas que no Brasil se firmavam acerca de nossa própria maneira de fazer cinema. Verificamos que a construção do relato fílmico-documental de “O drama das

<sup>329</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução no Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p28-33.

<sup>330</sup> CARVALHO, Maria do Socorro. *Cinema novo brasileiro*. In: MASCARELO, Fernando (Org.). Op. Cit. 2008, p. 296.

<sup>331</sup> GOMES, Paulo Emilio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p.110.

secas” articulou elementos tanto do cinema neorrealista italiano (dentro do modelo zavattiniano), quanto do imaginário regionalista nordestino, adensando ainda mais o debate artístico-político impulsionado pela ASCOFAM noutro momento, ou seja, durante a visita de Roberto Rossellini ao país. A recepção crítica de “O drama das secas” e as linhas estéticas que vão se afirmando no país após sua aparição, indiciam o caráter de originalidade da película, assim como a estreita ligação que com ela mantém as tendências estéticas *cinemanovista*. A fome, observada como categoria que extrapola o campo restrito da ciência da nutrição, abrangendo uma maneira singular de encarar tanto o subdesenvolvimento nacional (de onde o Nordeste é apontado como uma região exemplo), como o nosso subdesenvolvimento técnico-artístico, demonstra, naquele momento, a força ideológica deste projeto fílmico da ASCOFAM e sua assimilação por diferentes atores sociais. Desta maneira, visou-se demonstrar como um “microclima” de opinião promovido por esta associação se transformou numa zona cultural de maior dimensão e acabou infundindo nos acontecimentos da vida nacional como um importante dado político.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema da ASCOFAM deve ser analisado como uma peça que integra a engrenagem maior de um amplo projeto de políticas públicas de combate à fome no Nordeste brasileiro, programa este, que oportunizou um debate acerca do lugar que esta região deveria ocupar no planejamento estratégico do desenvolvimento nacional em fins da década de 1950. A formação da opinião pública sob a insígnia da propaganda institucional da ASCOFAM funda a emergência de uma nova cultura alimentar para o Nordeste, ideário que passou por diversos atos associativos, englobando, tanto a inserção direta destes atos no campo político, quanto sua habilitação como modelo racional e culturalmente aceito pela sociedade brasileira nos mais variados campos. A utilização de instrumentos de comunicação social como o cinema (assim como os estúdios televisivos, a rádio, os jornais e etc.) foi fundamental para que questões como a reforma agrária, a modernização da agricultura, o combate a endemias rurais, entre outros, ultrapassassem o campo restrito do monopólio político partidário e alcançasse um número maior de pessoas na sociedade civil.

Como questão central desta pesquisa, buscamos identificar e apresentar a atmosfera que permitiu criar os campos de possibilidades para a emergência do discurso de fome sobre o Nordeste do Brasil. A análise e interpretação das fontes nos permitiu concluir que a vigência da ASCOFAM no país contribuiu para que a “fome”, antes compreendida como um dado biológico, inerente à geografia da região, passasse a servir de alegoria para expressar o nosso subdesenvolvimento. A explicação sociológica do fenômeno, explicitada as bases de cada situação discursiva presente nos atos associativos da ASCOFAM, ajuda a impulsionar esta nova maneira de sentir e pensar a “fome” e o Nordeste, o que também se firmou no plano da cultura cinematográfica nacional. Subdesenvolvido também era tecnicamente o nosso cinema, daí a construção de uma “estética da fome”, sugerida por Glauber Rocha como forma de conduzir o cinema ao encontro de nossa “realidade” social.

Nesse sentido, o debate neorrealista deflagrado através do diálogo que a ASCOFAM estabelece com os cineastas Cesare Zavattini e Roberto Rossellini também contribuiu para impulsionar esta alteração semântica no conceito “fome”. Se a noção de *cinema independente* encaminhada por realizadores nacionais, encontrava no cinema italiano do pós-guerra um modelo compatível com a nossa realidade, é observável que a ASCOFAM exercer nesse momento, importante protagonismo, sobretudo, por articular sua prática associativa sobre os dois principais eixos discursivos em voga: o subdesenvolvimento – entendido como expressão

de nossa condição colonial (de nossa fome) – e o neo-realismo – pensado como modelo estético a ser assimilado por nosso cinema. O Nordeste, observado pelo caminho estético construído em “O drama das secas”, não deixa dúvidas quanto às contribuições da ASCOFAM para a afirmação deste “cinema da fome” no Brasil, cuja emergência, deu-se a partir das mediações e influxos políticos e ideológicos construídos em diálogo com os projetos culturais e artísticos que pautaram os ciclos de debates nacionais durante este período.

No entanto, deve-se considerar que novas possibilidades se apresentam para o aprofundamento do tema. Se por um lado esta pesquisa oferece contribuição pelo olhar sobre fontes até então pouco investigadas, por outro, novos trabalhos poderão estabelecer tópicos ainda obscuros. É o caso dos desdobramentos das ações da ASCOFAM no período posterior a década de 1950, mas especificamente, a partir do golpe civil-militar instaurado no país em 1964, momento em que as notícias sobre esta entidade vão deixando de serem grafadas na imprensa nacional. A hipótese é de que com o processo golpista, tenha-se promovido um pacto de silenciamento acerca da ASCOFAM e de seu programa para o Nordeste do Brasil. No curso de nossa pesquisa, encontramos indícios que apontam para um esfacelamento do núcleo majoritário da ASCOFAM, tendo o próprio presidente da associação, seus direitos políticos cassados e buscado exílio em Paris, onde a sucursal francesa continuou a atuar. Já entre os anos de 1969 e 1974, o período mais crítico da repressão política da ditadura militar, é possível identificar a apreensão da obra “O Livro Negro da Fome”, principal instrumento ideológico da ASCOFAM, que passa a ser encarado pelo regime militar como material subversivo, servindo de motivo para prisões e inquéritos policiais<sup>332</sup>. Considera-se também que, após 1964, não encontramos nenhuma evidência de que o filme “O drama das secas” tenha circulado no Brasil. Estes eventos parecem configurar uma estratégia de silenciamento do projeto ideológico da ASCOFAM desvelando um campo ainda aberto para a pesquisa sobre esta associação no país.

---

<sup>332</sup> Citamos a título de exemplo o ofício nº721/69/G/SEC emitido em 21 de outubro de 1969, ao Delegado Adjunto de Ordem Política de Social da delegacia regional de São Paulo, solicitando abertura de inquérito policial para apurar atividades subversivas de grupos de esquerda, arrolando no documento, a obra “O Livro Negro da Fome” como prova incontestável dessas atividades. Este e outros documentos podem ser acessados através do portal eletrônico do projeto *Brasil Nunca Mais*. Ver.: <http://bnmdigital.mpf.mp.br/>.

## ACERVOS, FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS CONSULTADOS.

### 1. Acervos.

Arquivo Nacional (acervo eletrônico)

Arquivo Público Estadual João Emericiano, Recife.

Biblioteca da Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

Centro de Estudos e Pesquisas Josué de Castro, Recife.

Fundação Joaquim Nabuco, Recife.

Food and Agriculture Organization of the United Nations - Archive (acervo eletrônico)

### 2. Fontes primárias.

#### 2.1. Periódicos.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife. Edições de julho de 26 agosto a 2 de setembro de 1958. Acervo: Fundação Joaquim Nabuco.

DIÁRIO CARIOCA. Rio de Janeiro. Edições de e junho a 1 maio de 1964. Acervo: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

REVISTA DE CINEMA. Belo Horizonte. Edições de agosto a novembro de 1954. Acervo: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

REVISTA ANHEMBI. São Paulo. Edições de dezembro de 1950 a maio de 1954. Acervo: Biblioteca da Universidade Federal de Pernambuco.

O OBSERVADOR ECONOMICO E FINANCEIRO. Rio de Janeiro. Edições de setembro de 1957 a maio de 1964.

#### 2.2. Documentos audiovisuais.

ABBAS, Khwaja, Ahmad; PRONIN, Vasili. *Journey Beyond Three Seas*. [filme-vídeo]. Produção: Naya Sansar/Mosfilm Studio. Índia/ União Soviética, 1957, 110 min. color, sonoro.

MELLO, João Ramiro; CARVALHO, Vladimir. *Romeiros da Guia*. [filme-vídeo]. Produção: INCE, 1962, 14 min, P&B, sonoro.

NANNI, Rodolfo. *O Drama das Secas*. [filme-vídeo]. Produção da ASCOFAM, Rio de Janeiro, 1958, 6 min. 13 seg. P&B, sonoro.

NORONHA, Linduarte. *Aruanda*. [filme-vídeo]. Produção: NORONHA, Linduarte; VIEIRA, Rucker. João Pessoa, 1960, 21min 21 seg., P&B, sonoro.

\_\_\_\_\_. *Cajueiro Nordestino*. [filme-vídeo]. Produção: INCE, 1962, 21 min 21seg, P&B, sonoro.

ROSSELLINI, Roberto. *Europa 51*. [filme-vídeo]. Produção: I.F.E Releasing Corporation. Itália, 1952, 113 min, P&B, sonoro.

\_\_\_\_\_. *La Nave Bianca*. [filme-vídeo]. Produção: Centro Cinematografico del Ministério della Marina, Itália, 1941, 69 min, P&B, sonoro.

\_\_\_\_\_. *Paisá*. [filme-vídeo]. Produção: Arthur Mayer & Joseph Burstyn, Itália, 1946, 134 min, P&B, sonoro.

\_\_\_\_\_. *Roma, Cidade Aberta*. [filme-vídeo]. Itália, 1947, 105 min, P&B, sonoro.

\_\_\_\_\_. *Stramboli*. [filme-vídeo].Produção: RKO Radio Pictures, Itália, 1945, 110 min, P&B, sonoro.

SICA, Vittorio De. *Ladrões de Bicicleta*. [filme-vídeo]. Produção: E.N.I.C, Itália, 1948, 93 min, P&B, sonoro.

\_\_\_\_\_. *Milagre em Milão*. [filme-vídeo]. Produção: E.N.I.C, Itália, 1951, 93 min, P&B, sonoro.

\_\_\_\_\_. *Sciuscià*. [filme-vídeo]. Produção: E.N.I.C, Itália, 1946, 93 min, P&B, sonoro.

\_\_\_\_\_. *Umberto D*. [filme-vídeo]. Produção: E.N.I.C, Itália, 1952, 89 min, P&B, sonoro.

### **2.3.Demais documentos e escritos de época:**

ASCOFAM. *Seminário de desnutrição e endemias do Nordeste brasileiro*. Garanhuns, 1958. 6f, Fonte: FUNDAJ.

BRASILIANSE. *A obra de Josué e a Critica Mundial*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1957. p. 24. Catálogo lançado pela editora na ocasião da publicação das obras reunidas de Josué de Castro. Fonte: FUNDAJ.

Cláusula contratual entre a ASCOFA e a L.B.A para o fim da produção industrial de farinha de mandioca enriquecida. 2f. jun. 1958. Fonte: FUNDAJ.

CNI. Fundo de Estudos e Projetos. Rio de Janeiro, s/d. Fonte: FUNDAJ.

OLIVEIRA, Juscelino Kubitschek de. *Discurso de Encerramento do Encontro dos Bispos do Nordeste, Sobre os Problemas da Região*. Campina Grande, 26 de maio de 1956. Presidência da República, Coordenação-Geral de Documentação e Informações, Fonte: Biblioteca da Presidência da República.

ASCOFAM. Plano para um programa de televisão para a ASCOFAM. 3f, fonte: FUNDAJ.

### 3. Referências Bibliográficas:

ABBAS, Khwaja Ahmad. *Rice and other stories*. Bombay: Kutub, 1947.

ABREU, Alzira Alves (Org.). *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.

ALMEIDA, José Américo. *A Bagaceira*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1928.

ANDRADE, Carlos Drummond. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

ANGELO, Michelly Ramos. *Louis-Joseph Lebreton e a SAGMACS na formação de um grupo de ação para o planejamento urbano no Brasil*. 2010. 231f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 72.

ARENDDT, Hannah. *A Promessa da Política*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2008.

ASCOFAM. *A luta Mundial Contra a Fome*. Rio de Janeiro: IBGE, 1957.

\_\_\_\_\_. *A luta mundial contra a fome*. Rio de Janeiro: IBGE, 1957

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. São Paulo: Papyrus, 2004.

BARBOSA, Neusa. *Rodolfo Nanni: um realizador persistente*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo: 2004.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAZIN, André. *Cinema: Ensaios*. Rio de Janeiro: Brasiliense. 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. São Paulo: Campanha das Letras, 2009.

BIAGI, Orivaldo Leme. *O imaginário da guerra fria*. Revista de História Regional, Ponta Grossa, Paraná, v. 6, n. 1, 2002.

BOUDIREU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p.289.

CARVALHO, Maria do Socorro. *Cinema novo brasileiro*. In: MASCARELO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2008.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

CASTRO, Josué. “La reforma agrária e lo sviluppo economico del Brasile”. *Il Ponte*, Firenze, nº 7-8, p.908-915, ago. 1959.

\_\_\_\_\_. *Documentário Nordeste*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1937.

\_\_\_\_\_. *Fatores de localização da cidade do Recife: um ensaio geografia urbana*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

\_\_\_\_\_. *Geografia da Fome*. São Paulo: URUPÊS, 1965.

\_\_\_\_\_. *Geografia della fame*. Bari: Leonardo da vinci editrice, 1954.

\_\_\_\_\_. *Geopolítica da Fome: ensaio sobre os problemas de alimentação e população*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.

\_\_\_\_\_. *Sete palmos de terra e um caixão: ensaios sobre o Nordeste, área explosiva*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1965.

CATANI, Afrânio Mendes. *A revista de cultura Anhembi (1950-62): um projeto elitista para elevar o nível cultural do Brasil*. Maringá: Eduem, 2009.

COUTO, Mia. *Vozes Anoitecidas: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

COUTO, Ronaldo Costa. *Juscelino Kubitschek*. Brasília: Câmara dos Deputados/Edições Câmara, 2011.

DARTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DELEUZE, Guilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

FABRIS, Mariarosaira. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

\_\_\_\_\_. *Neo-realismo italiano*. In: CASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

FAO. *The state of food and agriculture: 2000*. Rome: FAO, 2000.

\_\_\_\_\_. *The state of food and agriculture: 2000*. Rome: FAO, 2000.

FELDHUES, Paulo Raphael Pires. *A Confederação Nacional da Indústria e o Nordeste Brasileiro: o desenvolvimentismo nas páginas de Desenvolvimento & Conjuntura. (1957-1964)*. 2014. 310f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, Brasília.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sobre o regime de economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2006.

FUNAG. *A Palavra do Brasil nas Nações Unidas, 1946-1995*. Brasília: FUNAG, 1995.

FURTADO, Celso. *A Operação Nordeste*. Rio de Janeiro: ISEB, 1959.

\_\_\_\_\_. *Uma política de desenvolvimento econômico para o Nordeste. Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste, Conselho do Desenvolvimento, Presidência da República*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959.

\_\_\_\_\_. *A saga da Sudene: 1958-1964*. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado de Políticas para o Desenvolvimento, 2009.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso da Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1981.

GOMES, Ângela de Castro. *Escrita de si, escrita da história: A título de prólogo*. In: GOMES, Ângela de Castro. *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GOMES, Paulo Emilio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra.

HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas Nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro, 1978.

HESSE, Hermann. *O jogo das contas de vidro*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2007.

HOBBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JAGUARIBE, Hélio. *O Nacionalismo na atualidade brasileira*. Brasília: FUNAG, 2013.

JUNIOR, Caio Prado. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

JUNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009.

LEAL, Vitor Nunes. *Coronelismo, enxada e Voto*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1948.

LEVI, Carlo. *Christo se è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi, 1945.

MAZOYER, Marcel; ROUDART, Laurence. *História das Agriculturas no Mundo: do neolítico à crise contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

MEDEIROS, Valério Augusto Soares. *Momento de criação: a concepção de Brasília e do Congresso Nacional*. Brasília: Câmara dos Deputados/Edições Câmara, 2016.

MELO, Normando Jorge Albuquerque. Josué de Castro: um compromisso ético, estético e pedagógico. In: SILVA, Tânia Elias Magno (Org.). *Josué de Castro*. Rio de Janeiro: Fundação Miguel de Cervantes, 2012.

MENEZES, Anna Waleska Nobre Cunha. *Os embates entre ciência e política na experiência parlamentar de Josué de Castro*. 2012. 2075f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

MICHAUD, Éric. *Capitalização do tempo e realidade do carisma*. In: ENCREVÉ, Pierre; LAGRAVE, Rose-Marie (Org.). *Trabalhar com Bourdieu*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MONTENEGRO, Antônio Torres. *Ligas Camponesas e sindicatos rurais em tempo de revolução*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.). *O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

MORAIS, Clodomir. *A queda de uma oligarquia*. Recife: Editora Gersa, 1959.

NANNI, Rodolfo. *Quase um século: imagens da memória*. São Paulo: Akron, 2014.

NAVES, Santuza Cambraia. *Os novos experimentos culturais nos anos 1940/50: proposta de democratização da arte no Brasil*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

NEVES, Tereza Cristina Wanderley; MELO, Marcelo Mário de Melo (Org.). *Josué de Castro (Perfis Parlamentares, nº52)*. Brasília: Câmara dos Deputados. 2007.

OLIVEIRA, Juscelino Kubitscheck. *Mensagem ao Congresso Nacional: remetida pelo Presidente da República na abertura da sessão legislativa de 1959*. Rio de Janeiro: Brasil, 1959.

ORR, John Boyd. *The White Man's Dilemma*. Londres: Allen & Unwin Ltd. 1953.

PEREIRA, Mônica S.G.F. *Anhembi: criação e perfil de uma revista de cultura*. São Paulo: IDESP 2, 1987.

Queiroz, Raquel. *O Quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1930.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RIOUX, Jean-Pierre. *A associação em política*. In.: RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p.99-139.
- RITTER, Kurt. *Das causas da fome mundial e dos meios de combatê-la*. In.: ASCOFAM. *O drama universal da fome*. Rio de Janeiro: IBGE, 1957.
- ROCHA, Glauber. *O século do cinema: Glauber Rocha*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- ROCHA, Glauber. *Revolução no Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ROSSELLINI, Roberto. *Roberto Rossellini: Fragmentos de uma autobiografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- SADOUL, Georges. *A vida de Carlitos: Charles Chaplin, sua vida e sua época*. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1953.
- \_\_\_\_\_. *História do cinema mundial: das origens a nossos dias*. São Paulo: Editora Livraria Martins, 1963, p.338.
- SCHWARTZMAN, Simon. *O pensamento nacionalista e os “Cadernos de Nosso Tempo”*. Brasília: Editora Universidade de Brasília/Câmara dos Deputados, 1979.
- SILVA, Anderson Pires da. *Mario e Oswald: uma história privada do modernismo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- SILVA, Tânia Elias Magno. *Josué por ele mesmo: o diário*. In.: SILVA, Tânia Elias Magno (Org). *Josué de Castro*. Rio de Janeiro: Fundação Miguel de Cervantes, 2012.
- SOWELL, Thomas. *Os intelectuais e a sociedade*. São Paulo: Realizações Editora, 2009.
- TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *O movimento e a linha: presença do teatro do Estudante e d’O Gráfico Amador no Recife (1946-1964)*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.
- TEIXEIRA, Francisco. *Documentário Moderno*. In.: MASCARELO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2008.
- TOLENTINO, Célia Aparecida. *O Rural no cinema brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2001.

## ANEXO A

ESTATUTO DA ASCOFAM PUBLICADO EM 1957<sup>333</sup>.

**Associação Mundial de Luta  
Contra a Fome  
(ASCOFAM)**

**ESTATUTOS**

**Artigo 1.º — Constituição. Denominação. Forma Jurídica.**

Fica constituída sob o nome de “Associação Mundial de Luta Contra a Fome” (ASCOFAM), uma organização internacional não governamental, com personalidade jurídica, de finalidades não lucrativas, e organizada corporativamente sob a forma de associação no sentido dos artigos 60 e seguintes do Código Civil Suíço.

**Artigo 2.º — Sede — Secretariado.**  
Poderão ser criados Secretariados Regionais em todos os países por simples decisão do Comitê de Direção.

**Artigo 3.º — Finalidade.**

A sede da Associação será em Genebra (Suíça).  
A Associação terá por fim promover, encorajar e organizar no mundo a luta contra a fome, notadamente despertando, desenvolvendo, apoiando, difundindo, preparando, supervisionando, realizando, direta ou indiretamente, estudos, pesquisas, iniciativas, atividades e ações de natureza a fazer conhecer, diminuir ou eliminar, direta ou indiretamente a fome no mundo, isto sem nenhuma limitação. A palavra fome é tomada aqui no seu sentido mais amplo, compreendendo tanto a fome aguda, como a fome crônica, mesmo oculta, a fome quantitativa como a fome energética e a fome epidêmica, como a fome endêmica.

<sup>333</sup> ASCOFAM. Op. Cit. 1957, p.37-48.

Artigo 4.º *Meios de ação.*

Para atingir suas finalidades e não restringi-las de nenhuma maneira, a Associação utilizará especialmente os seguintes meios:

- 1) Despertar e mobilizar a consciência universal do problema da fome;
- 2) organizar e estudar uma documentação e formar técnica e humanamente especialistas, assistentes e voluntários;
- 3) promover Campanhas e realizar quaisquer outros atos necessários à consecução de suas finalidades.

Artigo 5.º — *Orientação.*

Tôdas as atividades da Associação se deverão revestir de um espírito de total independência política e religiosa, sem nenhum preconceito de raça ou de nacionalidade, no interêsse exclusivo da humanidade.

Artigo 6.º — *Relações com outras organizações.*

Para realizar suas finalidades, a Associação procurará manter e desenvolver colaboração eficaz com as instituições já existentes, privadas ou públicas, nacionais ou internacionais, cujos objetivos estejam na linha de suas preocupações.

Artigo 7.º — *Membros.*

Poderão ser membros da Associação pessoas físicas e pessoas jurídicas, atraídas e convencidas pelas suas finalidades. Terá quatro categorias de membros:

- a) fundadores;
- b) comuns;
- c) honorários;
- d) beneméritos.

Os membros comuns, os honorários e os benemérito serão eleitos pelo Comitê de Direção, por pro-

posta do Comitê Patrocinador, do Secretário-Geral ou dos Secretários Regionais.

A Contribuição anual dos membros ordinários é fixada em..... A contribuição anual dos membros fundadores é fixada em ..... Os membros de honra e os benfeitores são liberados do pagamento de contribuição.

É vedado aos membros da Associação fazer uso dessa qualidade para fins publicitários ou comerciais.

Artigo 8.º — *Demissão.*

Todo membro da Associação, qualquer que seja sua categoria, poderá desligar-se da Associação, se endereçar seu pedido por escrito ao Secretário-Geral, ou ao Secretário Regional, três meses antes do fim do ano em curso.

Artigo 9.º — *Exclusão.*

Todo membro, qualquer que seja sua condição, poderá ser excluído da Associação por simples decisão da maioria de três quartos dos membros do Comitê de Direção, mesmo sem indicação de motivos.

Artigo 10.º — *Fontes de renda.*

As recursos da Associação provirão de:

- a) Contribuições dos membros;
- b) contribuições e subvenções privadas ou públicas;
- c) donativos, subsídios e legados com ou sem destinação especial;
- d) rendas ventuais dos trabalhos por ela realizados. A responsabilidade financeira da Associação será limitada aos seus próprios bens.

Artigo 11.º — *Órgãos.*

Os órgãos da Associação serão:

- 1) Assembléia Geral;
- 2) Comitê Patrocinador;

— 40 —

- 3) Comitê de Direção;
- 4) Conselho Técnico e Consultivo;
- 5) Secretariado;
- 6) Conselho Fiscal.

Artigo 12.º — *Assembléia Geral. Atribuições e convocações.*

A Assembléia Geral será o Poder Supremo da Associação. Será convocado pelo Secretário-Geral, de acôrdo com o Comitê de Direção e no lugar determinado por êste. A convocação dos membros deverá ser feita por escrito e enviada para o endereço figurando no livro de registro de associados um mês antes de sua realização, indicando qual será sua Ordem do Dia. A convocação realizar-se-á:

- a) tôdas as vêzes que dois têrços dos membros do Comitê de Direção a requererem;
- b) tôdas as vêzes que um quinto dos membros da Associação a requerer.

A Assembléia Geral deverá ser convocada de dois em dois anos, no mínimo.

Artigo 13.º — *Assembléia Geral. Competências.*

A Assembléia Geral exercerá a supervisão das atividades da Associação. Aprovará as contas dos exercícios anteriores. Nomeará os membros do Comitê de Direção e do Comitê Patrocinador, com aprovação das pessoas que dêle fazem parte de direito, como será dito mais adiante, e o Conselho Fiscal. Pronunciar-se-á, também, sôbre tôdas as questões que lhe forem submetidas pelos outros órgãos da Associação.

Artigo 14.º — *Assembléia Geral. Decisões.*

Todos os membros da Associação terão igual direito de voto na Assembléia Geral. Um membro poderá se fazer representar por outro membro da Associação. O voto por correspondência será per-

mitido, sujeito, entretanto, à decisão contrária dos presentes estatutos ou do Comitê de Direção, tomada pela sua maioria, representando pelo menos três quartos dos seus membros. As decisões serão tomadas pela maioria simples dos votantes, a menos que os Estatutos disponham de outro modo. Em caso de empate, o Presidente desempatará.

Artigo 15.º — *Comitê Patrocinador.*

O Comitê Patrocinador compor-se-á de dez membros, no mínimo e de trinta, no máximo, nomeados vitaliciamente. O número de representantes de um país não poderá ser superior a um décimo do total dos membros do Comitê. O Comitê Patrocinador poderá propôr ao Comitê de Direção a nomeação dos membros honorários e dos ordinários. Dará sua opinião, sem direito a voto sôbre tôdas as questões que lhe forem submetidas por outros órgãos da Associação. As decisões do Comitê Patrocinador serão tomadas pela maioria dos seus membros. Em caso de igualdade de votos, o Presidente desempatará. O Comitê Patrocinador organizará seu Regimento Interno.

Artigo 16.º — *Comitê de Direção.*

O Comitê de Direção compor-se-á de três membros no mínimo e de doze no máximo. O Presidente do Comitê Patrocinador e o Presidente do Conselho Técnico e Consultivo dêle fazem parte como membros natos. Os membros do Comitê de Direção serão escolhidos de maneira que as diferentes regiões do mundo sejam representadas. Não poderá haver mais de dois membros representantes de um mesmo país. Só as pessoas físicas poderão ser membros do Comitê de Direção. Um dos membros, pelo menos, deverá ter domicílio na Suíça. Os membros do Comitê de Direção serão nomeados por três anos e serão reelegíveis indefinidamente. Entretanto, a fim de

se assegurar uma renovação e continuidade do Comitê, o mandato de um terço dos seus membros, escolhido através de sorteio, será apenas para o primeiro período. No fim de dois anos, outro terço será da mesma forma renovado, e no fim do ano subsequente, o último terço. Os membros do Comitê de Direção não se podem demitir antes do fim de seu mandato e ao fazê-lo, devem utilizar carta registrada, endereçada no mínimo, três meses antes do término daquele prazo ao Secretário-Geral, salvo em casos de força maior devidamente justificados. O Comitê de Direção é o órgão executivo superior da Associação. Todas as questões que não forem de atribuição dos outros órgãos, de acordo com as disposições expressas nestes Estatutos, serão de sua competência. O Comitê nomeará dentre os seus membros o Secretário-Geral. Nomeará, também, os membros do Conselho Técnico e Consultivo, por proposta do Secretário-Geral, dos Secretários-Adjuntos ou dos Secretários Regionais. Distribuirá os cargos entre os seus membros. Suas sessões serão convocadas pelo Secretário-Geral. O Comitê de Direção organizará seu Regimento Interno.

*Artigo 17.º — Representação.*

A Associação será representada legalmente pela manifestação coletiva do Presidente do Comitê Diretor e do Secretário-Geral e nos casos de impedimento do primeiro, por um dos Vice-Presidentes e pelo Secretário-Geral; em casos do impedimento deste, pela assinatura do Presidente e pela de um dos Vice-Presidentes.

*Artigo 18.º — Conselho Técnico e Consultivo.*

O Conselho Técnico e Consultivo compor-se-á de pessoas físicas ou jurídicas indicadas pelo Comitê Diretor. Será ouvido, sem direito a voto, em todas as questões que lhe forem submetidas pelos

outros órgãos da Associação. Poderá ser encarregado de tarefas especiais. Propor à Associação as tarefas que ela deverá empreender para atingir suas finalidades.

Artigo 19.º — *Secretariado.*

O Secretariado dividir-se-á em três setores:

- a) uma secção encarregada de despertar e promover a formação de uma consciência universal sobre o problema da fome;
- b) uma secção encarregada da organização e do estudo de uma documentação e da formação técnica e humana de especialistas, assistentes e voluntários;
- c) uma seção encarregada das atividades, realizações e pronunciamentos.

Artigo 20.º — *Conselho Fiscal.*

A Conselho Fiscal será designado pela Assembléia-Geral. Pessoas jurídicas poderão ser encarregadas dessa função. Submeterá seu relatório à Assembléia- Geral.

Artigo 21.º — *Reforma dos Estatutos.*

Qualquer reforma dos Estatutos não poderá ser decidida, senão por uma assembléia geral, composta pelos membros fundadores e pelos membros do Comitê de Direção. As decisões, para serem válidas, deverão ser tomadas por uma maioria de dois terços, pelo menos, dos membros que constituam essa Assembléia especial. Se a maioria dos membros da Associação requerer, a recisão deverá ser tomada por uma assembléia geral extraordinária. Nesse caso, para ser válida a modificação estatutária deverá ser ratificada, por uma decisão tomada por maioria de três quartos dos membros presentes ou representados.

## ANEXO B

LISTA DE MEMBROS DA ASCOFAM<sup>334</sup>.

*ASSOCIAÇÃO MUNDIAL DE LUTA CONTRA  
A FOME  
(ASCOFAM)*

*COMITÊ DIRETOR*

Prof. JOSUÉ DE CASTRO — Presidente  
Mr. KUO-MO-JO — Vice-Presidente  
Mr. RAYMOND SCHEYVEN — Vice Presidente  
Mr. LOUIS MAIRE — Vice-Presidente  
Lord BOYD ORR — Membro  
Abbé PIERRE — Membro  
Père JOSEPH LEBRET — Membro

*COMITÊ DE PATRONAGEM:*

ALBERT SCHWEITZER  
RALPH BUNCHES  
MAX HABITCH  
Embaixador Mrs. PANDIT  
M. OLIVETTI  
M. LESLIE PAFFRATH  
M. DUNCAN  
M. BODEMÈR  
JAMES PATTON  
PEARL BUCK  
CLEMENT DAVIES  
STRINGFELLOW BARR

<sup>334</sup> ACOFAM. Op. Cit. 1957, p.37-48.

**COMITÉ TÉCNICO CONSULTIVO:**

Fère JOSEPH LEBRET  
Prof. RENÉ DUMONT  
Prof. TERROINE  
Prof. JAN TAUBER  
Prof. ROBERT DEBRÉ  
Prof SARKISOV  
Prof. JOSEPH MASEC  
Prof. MARKACHENKO  
GERARD ESPERET  
Prof. YAN-HEN-FU  
Prof. MICHEL CEPEDES  
Prof. CHI:HUA  
Prof. RASCHMANN  
Prof. ALEC HADDOW  
J. M. GATHERON  
Prof. DOLS  
Senador OSWALD  
Prof. KEILING  
Prof. KAHANE

*ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LUTA  
CONTRA A FOME*

Secção da ASCOFAM

*COMITÊ DIRETOR:*

Embaixador OSWALDO ARANHA — Presidente  
Deputada NITA COSTA — 1.º Vice-Presidente  
Dr. WALTER SANTOS — 2.º Vice-Presidente  
Dr. LYDIO LUNARDI — Tesoureiro  
D. BEATRIZ MAGALHÃES DE CHACHEL — Membro  
Dr. MÁRIO PINOTTI — Membro  
Dr. ANÍSIO TEIXEIRA — Membro  
Dr. CARLOS MANCINI — Membro  
Dr. POMPEU DE SOUZA — Membro  
Dr. GILSON AMADO — Membro  
Dr. WANDERBILT DUARTE — Membro  
Secretário: — Dr. SOUZA BARROS

*COMITÊ PATROCINADOR: (N.º ilimitado)*

Prof. MAURÍCIO DE MEDEIROS  
Dr. MÁRIO MENEGHETI  
D. ANA AMÉLIA CARNEIRO DE MENDONÇA  
D. EMA NEGRÃO DE LIMA  
D. JERONYMA MESQUITA  
Coronel DULCÍDIO CARDOSO  
Dr. PEDRO CALMON

— 50 —

Dr. GAYOSO NEVES  
Dr. OSWALDO BALARINI  
Dr. NEHEMIAS GUEIROS  
Dr. ODILON RIBEIRO COUTINHO  
Sr. ZYGMUNT DAMM  
Deputado CHAGAS FREITAS  
Dr. HENRIQUE NOVAIS FILHO  
Deputado COLOMBO DE SOUZA  
Sr. GONÇALVES PORTELA

**COMITÊ TÉCNICO CIENTÍFICO:**  
(21 membros)

Prof. MOURA CAMPOS  
Prof. FRANCISCO CARDOSO  
D. IGNEZ CORREIA DE ARAUJO  
Dr. POMPEU ACIOLY BORGES  
Dr. ORLANDO PARAHIM  
Dr. PEDRO BORGES  
Dr. AURELIANO BRANDÃO  
Dr. RÔMULO ALMEIDA  
General SEVERINO SOMBRA  
Dr. JOÃO GONÇALVES DE SOUZA  
D. MIRTILO COTRIM DE ARAUJO  
Cel. ALBERTO BITTENCOURT  
Dr. ALARICO J. DA CUNHA JUNIOR  
Dr. LOURIVAL RIBEIRO  
Dr. TIAGO FERREIRA DA CUNHA