
**“O DRAMA DAS SECAS”: ALEGORIAS DA
FOME NO FILME DOCUMENTÁRIO DE
RODOLFO NANNI**

Augusto Lira

Mestre em História pela Universidade Federal de Pernambuco.

Contato: Augustolira@live.com

“O DRAMA DAS SECAS”: ALEGORIAS DA FOME NO FILME DOCUMENTÁRIO DE RODOLFO NANNI**"O DRAMA DAS SECAS": ALLEGORIES OF THE HUNGER IN THE DOCUMENTARY FILM OF RODOLFO NANNI**

Augusto Lira

RESUMO

Este artigo se propõe a narrar a trajetória do filme documentário O Drama das Secas, de Rodolfo Nanni. Sua aparição em meados de 1958 representa um movimento importante para a cinematografia nacional por articular num mesmo projeto estilemas do neorealismo italiano a um imaginário regionalista prefigurado sobre Nordeste do Brasil, num peculiar laboratório estético. A película busca ainda dar visibilidade aos problemas sociais desta região interpretados segundo as posições políticas da Associação Mundial de Luta Contra a Fome (ASCOFAM), entidade que a financiou. A Grande Seca que acometeu o Nordeste no mesmo ano é o acontecimento primordial registrado por Nanni. Sua narrativa é aqui considerada um importante relato para o estudo do Nordeste e de uma parcela de sua população num momento crítico de sua história: o da emergência de uma nova sensibilidade regional que reclamava por uma redefinição estratégica de sua economia frente ao ideário nacional desenvolvimentista impulsionado durante o governo de Juscelino Kubitschek. O texto analisa como um microclima de opinião, promovido através do cinema institucional da ASCOFAM, transforma-se numa zona cultural de maior dimensão social e acaba por influir nos acontecimentos da vida nacional como um importante fator político.

PALAVRAS-CHAVE:

Cinema, Fome, O Drama das Secas, Rodolfo Nanni, ASCOFAM.

ABSTRACT

This article aims to narrate the trajectory of the documentary film O Drama das Secas, by Rodolfo Nanni. His appearance in mid-1958 represents an important movement for Brazilian cinematography because he articulated in one project the Italian neorealism to a regionalist imagery prefigured on the Northeast of Brazil, in a peculiar aesthetic laboratory. The film also seeks to give visibility to the social problems of this region interpreted according to the political positions of the World Federation Against Hunger and Misery (ASCOFAM), which financed it. The Great Drought that attacked the Northeast that same year is the primordial event recorded by Nanni. The narrative of the documentary is here considered an important report for the study of the Northeast at a critical moment in its history: that of the emergence of a new regional sensitivity that demanded by a strategic redefinition of its economy in the face of the national developmentalist ideas promoted during the Kubitschek government. The text analyzes how a microclimate of opinion, promoted through the institutional cinema of ASCOFAM, becomes a cultural area of greater social dimension and ends up influencing the events of national life as an important political factor.

KEY WORDS:

Cinema, Hunger, O Drama das Secas, Rodolfo Nanni, ASCOFAM.

INTRODUÇÃO

Em sua autobiografia, o cineasta Rodolfo Nanni descreve como se deu o encontro que teve com o pernambucano Josué de Castro em meados de 1958. Segundo ele, circulava entre alguns realizadores de cinema brasileiros a notícia de que Josué pretendia fazer no Nordeste do Brasil um filme baseado no livro *Geopolítica da Fome* (1951). Os recursos para a filmagem seriam providos pela Associação Mundial de Luta Contra a Fome (ASCOFAM), entidade presidida pelo próprio Josué, de quem teria partido o convite para que Rodolfo Nanni pudesse dar vida ao projeto. “Mas não conheço o Nordeste” – teria declarado o cineasta. “Que diabo, então você precisa conhecer!” – retrucaria Josué (NANNI, 2014, p. 137). Este diálogo, reconstruído décadas de distância daquele encontro, insinua o caráter intuitivo e experimental deste empreendimento fílmico que culminou na realização de *O Drama das Secas* (1958), documentário dirigido por Rodolfo Nanni. A obra, com roteiro adaptado de Josué de Castro, é hoje um dos mais expressivos relatos cinematográficos dos efeitos da Grande Seca (1958) sobre a vida dos sertanejos nordestinos¹.

O documentário é aqui concebido como um instrumento de comunicação social por excelência. Estudei-o como objeto discursivo capaz de desvelar aspectos de uma realidade histórica “dada a ver” a partir das estratégias narrativas elaboradas por seus realizadores. Nestes termos, começarei pelo estudo dos itinerários dos atores envolvidos na realização do *Drama das Secas*, numa espécie de biografias cruzadas, reconhecendo que o objeto artístico (o filme) não se confunde com o projeto inicialmente concebido, mas é orientado em função das circunstâncias que o ambientam e possibilitam sua aparição como produto culturalmente posto a apreciação pública. Posteriormente, analisarei os aspectos estéticos da obra, buscando neles identificar a maneira como seus realizadores marcaram posição diante de questões, sejam propriamente artísticas, sejam oriundas de outros campos (do político, do econômico e etc.). A prevalência da imagem sobre a montagem, a ascensão de um tipo de realismo cinematográfico peculiar e a tessitura de uma experiência estética adaptada ao imaginário regionalista nordestino são aspectos abordados neste artigo.

¹ O filme está disponível para cópia no Centro de Pesquisa Josué de Castro, localizado em Recife. Contato: cjc@josuedecastro.org.br; URL: <http://www.josuedecastro.org.br>.

RESÍDUOS DE UM PROJETO INACABADO

Instalado na Rua da Aurora, às 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 local². 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”. Intelectuais e artistas de outros recantos, tinham no Otília uma parada obrigatória, sempre bem recomendada.

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 (NANNI, 2014, p. 137). Eram resíduos da passagem sinuosa do cineasta italiano pelo Brasil.

A tessitura desta história, a do itinerário do filme *O Drama das Secas*, perpassa pela visita feita pelo autor de *Roma Cidade Aberta* (1945) a cidade maurícia. Fato, aliás, bem difundido na imprensa nacional, posto que, daquilo que foi noticiado, Rossellini planejava adaptar para o cinema o livro *Geopolítica da Fome*, de autoria de Josué de Castro. Ambos, em diálogo com outro cineasta italiano, Cesare Zavattini, dividiam a ambição de realizarem uma superprodução internacional, que incluiria o Nordeste do Brasil como um de seus cenários. A película tocada no laboratório estético do gosto neorrealista italiano seria financiada pela ASCOFAM, que através de sua sucursal brasileira, realizava naquele momento uma campanha nacional de alimentação³. No entanto, o projeto não caminhou como esperado. Rossellini e Josué não chegaram a um acordo oficial sobre a concessão dos direitos autorais do livro, de modo que o cineasta italiano abandonou os trabalhos do filme, criando um desvio

² A importância deste estabelecimento como *point* social para o Recife pode ser observada pelas publicações recorrentes de matérias sobre o Otília nos principais jornais da capital. Ver respectivamente: DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, 21 de mar., 1956; JORNAL DO COMÉRCIO. Recife, 24 de ago. 1958.

³ 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 Segunda Guerra Mundial. 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 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. (FABRIS, 1994, p.26).

no curso do plano, sendo necessária a readaptação da película as necessidades institucionais da associação, inclusive orçamentárias.

Foi neste ambiente que Rodolfo Nanni chegou ao Recife a convite de Josué. Trouxe consigo o fotografo 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 (BARBOSA, 2004, p.96)⁴. No escopo de uma das cartas que escreveu para 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 por mera coincidência. Naquele momento, expôs ao cineasta brasileiro as principais ideias do projeto. Na carta, Zavattini trata o encontro como uma “oportuna ocasião” (Carta de ZAVATTINI, 8 de fev. 1958).

Rodolfo Nanni era tido como um dos proeminentes cineastas brasileiros da nova geração. Havia estudado no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDEHC), frequentando aulas de George Sadoul e Jean Laviron, e quando regressou de Paris para São Paulo, escreveu e dirigiu *O Saci* (1951), um filme baseado na obra do escritor Monteiro Lobato (NANNI, 2014, p.93)⁵. Dada a sua afirmação na sétima arte, torna-se presidente da Comissão Municipal de Cinema de São Paulo. Foi a cargo desta comissão que Nanni viajou para à Itália, onde entrou em entendimento com alguns cineastas peninsulares, entre eles, 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 coproduções ítalo-brasileiras, proposta bastante atraente para a nova geração de realizadores brasileiros ávidos por investimentos para financiarem seus projetos (Folha da Tarde, Rio de Janeiro, 14 de abril, 1958).

⁴ Rodolfo Nanni esteve na Itália em 1954, fixando residência em Roma, onde pode manter contato com alguns cineastas italianos, entre eles, Zavattini.

⁵ 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 estórias 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, na qual Ruy Santos atuou como 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.

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” (FOLHA DA TARDE. Rio de Janeiro, 14 de abr. 1958). A busca da ANICA por parcerias nas Américas, já era uma estratégia moldada desde meados de 1951, feito realizado em diferentes países, o que acabou por instituir um mercado bastante rentável para os italianos (Cine Repórter, 12 de maio, 1958). Para Nanni, o maior interesse desta associação no Brasil “não era simplesmente a conquista de um novo mercado comercial, pois o nosso era (...) inexplicavelmente incipiente”. Buscava a ANICA entre os brasileiros, na opinião de Nanni, um novo “mercado de temas”.

A possibilidade de um mercado inexplorado de temas, como é o nosso caso, que é de uma riqueza absoluta, desperta nos argumentistas, produtores e 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 mesma coisa (FOLHA DA TARDE, Rio de Janeiro, 14 de abr. 1958).

Na seara dos temas nacionais, aqueles oriundos, sejam da literatura, ou de obras marcante do pensamento social brasileiro, recebem importante atenção dos italianos. 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 (PEASE SERA. Roma, 9 de jan. 1959). O próprio Rodolfo Nanni que havia preparado um *script* baseado na obra de Jorge Amado, Mar Morto (1936), não chegou a realizar o filme por intervenção de Carlos Ponti, que havia adquirido do autor baiano os direitos sobre a obra (FOLHA DA TARDE. Rio de Janeiro, 14 de abr. 1958).

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 Partido Comunista Brasileiro (PCB), criada em 1948 (FABRIS, 1994, p.61)⁶. 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” (FABRIS, 1994, p.70). Estes cineastas utilizavam a arte cinematográfica como forma de atuação cultural e política, ideias que se imbricam na formulação do chamado “cinema

⁶ Além de Nelson Pereira dos Santos, entre os cineastas que contribuíam para a Fundamentos destacamos: Alex Viany, Carlos Ortiz, Reato Pereira dos Santos, Luís Giovannini e Rodolfo Nanni.

independente”, proposta alternativa de produção para filmes realizados com baixo custo e em prazos mais curtos, onde o conteúdo importava mais que a qualidade técnica, porém, com predominância na composição estética, cujo principal modelo era o neorealismo italiano⁷. Misturavam-se, portanto, aos problemas de produção, questões de arte e cultura, de técnica e linguagem, de criação autoral, e o espírito de brasilidade (GALVÃO, 1991, p.16). Cinema independente significava, principalmente, “a superação dos problemas de ordem econômica originados pela situação de dependência de nossa economia”, declarou certa vez Nelson Pereira dos Santos, que havia produzido seu aclamado *Rio 40 Graus* (1955) a esteira dessas preocupações (FABRIS, 1994, p.70). Elencar um mercado de temas capaz de atrair investimentos significativos para realizações nacionais era uma estratégia viável para superar tais dificuldades.

Em Roma, Rodolfo Nanni toma conhecimento de que a ASCOFAM tinha recursos para financiar um filme temático sobre a fome mundial baseado na Geopolítica da Fome, e tratou de estabelecer contato com o presidente da associação para propor sua contribuição artística ao certame. A ideia inicial visava recrutar 10 jovens cineastas de diferentes partes do mundo para compor um filme documentário com a contribuição de Zavattini. Quando Nanni recebe de Josué o aval para rodar no Nordeste do Brasil um dos fragmentos da película, entendeu-se se tratar da parte brasileira deste projeto maior, o que acabou por não ser realizado, legando ao cineasta uma possibilidade de realizar um trajeto próprio, com desvios significativos, embora que construído em diálogo permanente com o modo neorrealista italiano de se fazer cinema, muito presente no Brasil em fins da década de 1950 (Carta de ZAVATTINI, 8 de fev. 1958).

Considere-se então que *O Drama das Secas* é um filme confeccionado por encomenda direta de Josué de Castro em nome da ASCOFAM. Cabe aqui analisar o percurso institucional desta associação no Nordeste do Brasil, a fim de verificar suas ações e as significações alegóricas que trouxe para o cinema.

⁷ 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* (1953), de Lima Barreto; *Sinhá Moça* (1953), de Tom Payne; e *O Canto do Mar* (1952), 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, alguns realizadores ligados à revista *Fundamentos* alegavam que este cinema de porte industrial, moldado nos grandes estúdios paulistas, do qual a Vera Cruz é um exemplo, não se tornou uma “conquista coletiva”, das quais todos deveriam ter acesso (FABRIS, 1994, p.61).

O NORDESTE EM MOVIMENTO: DILEMAS DA ASCOFAM

A ASCOFAM foi criada em 18 de março de 1957, em Genebra, Suíça, por um grupo de intelectuais e artistas ligados a diferentes áreas atuação, tornando-se, em poucos meses, matéria bem conhecida nas principais capitais europeias⁸. Mas no Brasil, pouco se sabia sobre ela, senão, pela exposição de informações “a mingua” que circularam em alguns de nossos periódicos.

O atento leitor do jornal *Diário Carioca*, publicado no dia 9 de setembro de 1957, pôde reparar uma pequena nota intitulada: “Fome ameaça...”. 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 mencionado eram “profundos analistas da conjuntura econômico-social” do pós-guerra, o evento foi realizado com a finalidade de discutir um projeto de ação para atender as necessidades de alimentação das populações subdesenvolvidas (*DIÁRIO CARIOCA*, Rio de Janeiro, 9 de setembro, 1957). 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 (*DIÁRIO CARIOCA*, Rio de Janeiro, 9 de set. 1957)⁹.

⁸ 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 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (ASCOFAM, 1957, p.52-61).

⁹ Nos debates que precederam a criação da Organização das Nações Unidas para Agricultura e Alimentação (FAO), o combate à fome em escala global foi considerado tarefa de máxima urgência, uma vez que, devido a Segunda Grande Guerra (1939-1945), 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, então amparada pelo desenvolvimento técnico e científico (ampliação do processo de motorização do campo, mecanização das atividades agrícolas e a quimificação da produção), parece ter sofrido abalos. O manifesto que ajudou a fundar a ASCOFAM (*Le Livre Noir de La Faim* de 1957), não deixa dúvida de que o grupo de associados desta instituição emerge como dissidente da FAO. Na cúpula da associação destacam-se nomes como os de John Boyd Orr (Diretor Geral da FAO em 1945), o de Luis Maire (presidente da FAO entre 1959-1963), Louis-Joseph Lebret (idealizador do grupo francês *Économie et Humanisme*, e também consultor da FAO), além de Josué de Castro (ex-presidente do Conselho Consultivo do organismo 1952-1956).

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 (DIÁRIO CARIOCA. Rio de Janeiro, 9 de set. 1957).

Apesar da existência de notas como esta, um maior 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 Brasil e, as possibilidades trazidas com a criação de uma agência no país trouxeram expectativas. Assim, no dia 1 de setembro de 1957, no auditório do Ministério de Educação e Cultura, situado no Rio de Janeiro, uma reunião solene instituiu a seção brasileira desta associação, nomeando como presidente da sucursal o embaixador Oswaldo Aranha. O evento contou ainda com a presença de representantes do Governo Federal. 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 (DIÁRIO CARIOCA. Rio de Janeiro, 3 de set. 1957).

A ASCOFAM chega ao Rio de Janeiro num momento de profunda transformação na vida da sociedade brasileira. Superada a instabilidade dos primeiros tempos da administração de Kubitschek, o país parecia entrar numa fase de crescimento econômico e maior harmonia no plano social (COUTO, 2011, p.135)¹⁰. Muito do que foi difundido pelo Departamento de Propaganda do Governo construía esta atmosfera positiva. Divulgavam-se as primeiras obras de Brasília e, apesar dos repetidos movimentos grevistas do período, a

¹⁰Durante as eleições de 1955 que levaram Juscelino à Presidência da República, inúmeras foram as tentativas de impugnação de sua candidatura, incluindo-se soluções extraconstitucionais para impedir sua posse. Além de uma tentativa de anulação do pleito eleitoral na Justiça, realizada pela União Democrática Nacional (UDN), alegando a ilegalidade dos votos dos comunistas que apoiaram amplamente Juscelino, o udenista Carlos Lacerda, e outros radicais pregaram escancaradamente o golpe militar.

aceleração do processo de industrialização criava perspectivas outras para a nação. A definição de um plano de integração nacional cunhado através de um olhar nacional-desenvolvimentista produziu um clima de euforia em torno 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 (FUNAG, 1995, p.107). Brasília é o exemplo síntese desse imaginário moderno brasileiro¹¹.

No entanto, em meados 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 “a mingua”, não demoraram a secar, tornando vãs as esperanças de chuva que se renovavam frequentemente no dia de São José (FELDHUES, 2014, p.147). Pressionados pelas intemperanças do ambiente, uma leva de retirantes ganham as estradas. Eram os flagelados da seca, caminhantes de um doloroso cortejo, deslocando-se de seu chão em busca de outros lugares menos áridos, onde a miséria não mingue 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 (TEIXEIRA, 2007, p.33). 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 no 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

¹¹ Os símbolos são os instrumentos por excelência da integração social (BOURDIEU, 2007, p. 7-16). São aqui compreendidos como instrumentos de conhecimento e comunicação social que tornam possível um consenso acerca do sentido do mundo. 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.

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 (REGIS, 1958, p. 40-51)¹².

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 fechamento de seus estabelecimentos. 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 (FELDHUES, 2014, p.147).

Diante desta situação alarmante, a exigência de uma política emergencial mais uma vez toma lugar no Nordeste. O Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS) foi requerido na construção de açudes. O Ministério da Viação e Obras Públicas 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 a população. 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 neste período. Eventos anteriores a Grande Seca, como o Congresso de Salvação do Nordeste, a criação das Ligas Camponesas, 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) e o I Encontro dos Bispos do Nordeste, expressam o contexto das mobilizações que emergiram no Nordeste em virtude da situação socioeconômica da região (MONTEGRO, 2008, p. 261).

¹² 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* (1928), 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”. (ALMEIDA, 2008, p. 29).

Diante de tal conjuntura, a ASCOFAM cria uma sessão regional com escritório em Recife e inicia uma série de ações com o claro objetivo de pressionar o Governo Federal a desenvolver industrialmente o Nordeste do Brasil, incrementando novas dinâmicas de zoneamento, sobretudo, no que diz respeito à questão da agricultura e da pecuária, o que favoreceria o aumento da produção de alimentos na região. Estas ações deveriam se ocupar de um plano de reforma agrária, principal bandeira defendida pela ASCOFAM no Brasil¹³. Assim, como parte de sua atuação, a entidade buscou fazer uso do cinema com o objetivo de formar a opinião pública sob a insígnia de sua propaganda institucional em favor do Nordeste junto ao programa de integração nacional de Kubistchek. Esta região, identificada como exemplo síntese de nosso subdesenvolvimento, portanto, como área expressiva de fome, passa a servir de alegoria para o cinema. A analogia é ampla, pois subdesenvolvido também era tecnicamente o nosso cinema, portanto, uma estética do subdesenvolvimento deveria superar a fome técnica – (re)significando-a – uma forma de visibilizar nossa realidade cultural.

A CARTOGRAFIA FÍLMICA DE NANNI

Tudo foi realizado de maneira bastante improvisada. Munidos de pouco equipamentos – uma velha câmera Débrrie e algumas latas de negativo – Nanni e Santos viajaram ao Recife, onde depois encontraram o montador José Cañizares, que também integrou a equipe. 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 (NANNI, 2014, p.137).

O primeiro local visitado foi a 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” (NANNI, 2014, p.137). Os cineastas encontraram um povoado em colapso. As estiagens prolongadas, fator

¹³ 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. 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 pela ampliação da produção de gêneros agrícolas, daí a parceria criada com a ASCOFAM (ULTIMA HORA. Rio de Janeiro, 19 de dez. 1959).

dramático na vida dos caruaruenses, foi o primeiro ambiente sobre o qual apontaram a objetiva da Débrie.

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, como 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 cineasta¹⁴.

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 rurais¹⁵. 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 (NANNI, 2014, p.138).

¹⁴ 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* (1944). Em Caruaru, quando se depara com a obra de Mestre Vitalino, Rodolfo Nanni fez questão de lhe solicitar um boi zebu vermelho para levar de lembrança 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 em Caruaru, por vezes, identificava-se o “vermelho” num peculiar contexto linguístico (NANNI, 2014, p.137). 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 – como bem assinalou o sociólogo francês, Pierre Bourdieu, em estudo sobre as formas de apropriação e consumo cultural do campo linguístico – que a comunicação entre as classes representa sempre uma situação crítica para linguagem utilizada (BOURDIEU, 2008, p.29), a exemplo do cinema documentário de caráter neorrealista como pretendido por Nanni e pela ASCOFAM.

¹⁵ O encontro foi realizado na Colônia de Férias do SESC, localizado na cidade de Garanhuns, em Pernambuco, entre os dias 18 e 21 de junho de 1958. Com o título “1º Seminário de Desnutrição e Endemias do Nordeste Brasileiro”, o conclave contou com a presença de entidades nacionais e internacionais, assim como de diversas autoridades técnicas das áreas de saúde e de higiene pública, conferindo-lhe prestígio e notoriedade na imprensa nacional. Como resolução do encontro, uma carta escrita por Josué de Castro, na qualidade de presidente da ASCOFAM, foi enviada ao presidente Juscelino Kubistchek informando-o que a fome se apresentava como constante no quadro geral das condições de vida das populações nordestinas e que a situação econômica-social, decorrente de graves erros históricos acumulados, era a grande responsável pela deficiência alimentar reinante na região. Alegava ainda o missivista, que todo esforço sanitário empreendido não seria capaz de erradicar a grande maioria das endemias reinantes no Nordeste, sem que a estrutura econômica-social da região e seus hábitos alimentares fossem modificados (Carta de CASTRO, s/d, 1958).

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 (NANNI, 2014, p.138).

A viagem contemplou ainda os municípios de Paulo Afonso (Bahia), Serra Talhada e Salgueiro, registrando aspectos da região compreendida como Polígono das Secas. 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 Nanni afirmava conhecer 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 agricultura. Reclamavam trabalho. Eram centenas de trabalhadores carregando suas enxadas pela cidade, sem terra alguma para lavrar.

As imagens registradas pela objetiva da câmera fixam essa paisagem humana que os cineastas alegavam só conhecerem através da literatura ou de pinturas com temática social. Daí a composição de um imaginário das secas colhido no regionalismo nordestino que monta uma poética do espaço própria ao universo cinematográfico, caminhando na direção do realismo político e social brasileiro. O drama das secas é o “drama de toda uma população vivendo no limite da irracionalidade” (BARBOSA, 2004, p.113).

De posse do material colhido no Nordeste, a equipe de Rodolfo Nanni retornou para São Paulo dando 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 (BARBOSA, 2004, p.113). O filme ganha ainda uma trilha sonora com músicas de Heitor Villa-Lobos, e um plano de fundo inicial com a pintura Os Retirantes (1944), de Candido Portinari. Ao final dos 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.

O RELATO: ENTRE A IMAGEM E A POÉTICA DO SUBDESENVOLVIMENTO

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 que operacionalizam o relato, a composição das histórias. São modos de ação que tornam o filme eficaz, e que o liga a sociedade da qual suas imagens foram colhidas¹⁶.

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 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

¹⁶ Nos debates que antecedem a produção do filme, Zavattini e Josué comentam as formas estéticas que julgavam mais apropriadas para adequar o tema da fome à linguagem cinematográfica. O cenarista italiano propõe um modelo documental que ultrapassasse a dualidade rarefeita e contraditória entre o filme de ficção e o de caráter documental. Esta posição diz respeito ao estatuto da imagem fílmica denotando que a separação entre ambos os gêneros era uma ideia imposta através da indústria cinematográfica que, ao longo dos anos, teria estabelecido uma relação inconciliável entre estes modelos. O cinema neorealista italiano, tal qual Cesare o concebia, havia ultrapassado esta dicotomia, de modo que, em uma carta enviada para Josué, o cenarista chama a atenção para uma maneira peculiar de se produzir filmes documentários (documentário narrativo), um trabalho que teria o efeito de interpretar uma história dramática (ficcional) sem perder a conotação representacional da realidade, esta, por sua vez, se expressaria pelo caráter humano do tema selecionado, neste caso específico, o drama universal da fome. Este modelo foi incorporado por Rodolfo Nanni ao filme da ASCOFAM. O conteúdo explícito que busca encenar vincula-se ao imaginário regionalista nordestino (seu aspecto ficcional previamente concebido, não em forma de *script*, mas de percepção), adequando-o a expressividade cênica do gênero documental.

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 (SILVA, 2012, p.200). 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 desses flagelados marca nos objetos e na paisagem¹⁷. Nesse sentido, quando os retirantes caminham entre esqueletos de animais mortos rentes ao chão escaldante do Sertão, há aos olhos do viajante imaginário que conduz o espectador, uma pré-suposição, a cena é apresentada como uma incontingência. Colhe no imaginário regionalista nordestino instituições retóricas que desencadeiam verossimilhanças com a própria vida. A invenção da verdade acerca da existência dos flagelados das secas 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 à película 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” (O ESTADO DE SÃO PAULO. São Paulo, 19 de abr. 1959). 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 verdade¹⁸.

¹⁷ A experiência de vida das “pessoas comuns” integrada a paisagens e locações naturais forma este humanismo cênico, tão presente no cinema neorrealista italiano (BAZIN, 1985, p.10). Desta maneira, o filme não permite a livre dissociação dos personagens de seu contexto cotidiano, sendo, portanto, impraticável observar o enredo sem ser levado ao terreno social no qual ele se enraizou. Para além da ação “documentarizante”, a vocação neorrealista de *O Drama das Secas* está na composição de imagens que se inclinam diante da experiência humana.

¹⁸ Não que o filme não possua aspectos subjetivos na sua construção narrativa (como já demonstrado anteriormente: nota 17), 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

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 em volta de suas ações, mas de como olhar. Quando a família de retirantes se depara com um cortejo de outros flagelados – a soma de centenas – 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 uma narrativa realística, fazendo a imagem brotar com naturalidade no écran. Tal opção estética também se contrapõe aos filmes de propaganda da Agência Nacional, que recrutavam imagens semelhantes para narrar as ações da Operação Nordeste na região¹⁹.

A estética faz pensar. Sugere. Desencadeia uma realidade. Libera-a dos vínculos incorporados pelo preconceito. Elabora o gosto. As terras indóceis do Sertão, imaginadas como fator de produção de miséria e fome, são na película 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 esparsa 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

cada vez maior entre os dois domínios. Essa característica formal é um componente estético marcante do neorealismo. (TEIXEIRA, 2008, p. 265).

¹⁹A 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/>.

nova sensibilidade em relação a esse espaço é impulsionada através da integração de ambientes politicamente distintos, mas que na arte cinematográfica 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, produzia-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 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 subprodutos de um modelo de desenvolvimento desarmonizado²⁰. Apenas o uso das modernas técnicas de produção, adequadas a um projeto de industrialização racional do Nordeste, poderia atenuar o marasmo da região, considerada por muitos como uma “área problema” (FURTADO, 1959, p. 33). Neste trâmite, dever-se-ia ampliar a produção de gêneros agrícolas, o que impunha uma reorganização do espaço, uma reforma agrária. Assim, o documentário penetra o imaginário nacional-desenvolvimentista. O latifúndio, que impedia a transformação das relações sociais no campo, fixava no Nordeste, e em última análise no Brasil, um modelo arcaico de organização do espaço, inviável para o projeto de nação ora emergente. O filme, portanto, torna-se uma espécie de “contra discurso” (FERRO, 2010, p.32), da sociedade brasileira, que recebe as imagens do “drama nordestino” em função de sua própria gramática política.

POSTURAS ESTÉTICAS, TENDÊNCIAS POLÍTICAS

O uso institucional do filme pode ter refletido na pouca repercussão que teve na crítica especializada. As crônicas jornalísticas não chegam a discuti-lo em seu plano estético,

²⁰ O dilema “Pão ou Aço”, difundido na imprensa pelos associados da ASCOFAM, traduzido pelo binômio alimentação/industrialização, expressa o tom da crítica realizada pela entidade a alguns aspectos do Plano de Metas proposto por Juscelino. Alegavam os associados que JK teria tardado em incluir o Nordeste do país (segundo as especificidades econômicas da região) ao plano Federal de desenvolvimento. Como grupo de pressão, a ASCOFAM passa a fomentar a necessidade de uma gestão racional dos recursos econômicos do país, além de inculcar a ideia de que a industrialização do Brasil não poderia ser feita sem antes elevar os níveis de produção de alimentos, sob o risco de um colapso no setor alimentício. Nesta compreensão, o Nordeste seria uma das áreas mais afetada.

nem o recepcionam como filme que assimila as propostas neorrealistas. Contudo, 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 (NANNI, 2014, p. 144-147).

Ocorre que, por se tratar de um filme documentário feito por encomenda pela ASCOFAM, O Drama das secas não entrou no circuito comercial. As estratégias de divulgação da película se confundem com a promoção da própria associação 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 (Carta de CASTRO, 25 de julho, 1958). Em outro momento, Lydio Lunardi, junto com alguns membros da Confederação Nacional da Indústria (CNI), puderam assistir ao filme em uma exibição privada realizada na residência do intelectual pernambucano (Carta de CASTRO, 17 de junho, 1958). 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 (Carta de NANNI, 26 de junho, 1959).

Além desses espaços, o filme também foi exibido em emissoras de televisão. A Tv Jornal do Recife, passa a reproduzir periodicamente O Drama das Secas através das transmissões do programa “ASCOFAM a serviço do Nordeste” (JORNAL DO COMÉRCIO. Recife, 10 de nov. 1961), e não demorou até que uma película fosse confeccionada e exibida em um estúdio televisivo francês, adaptando-a ao idioma local, tudo realizado sob a influência da associação através de uma de suas sucursais estabelecida em Paris (DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 14 de out. 1959).

O circuito internacional do filme segue patrocinado pela ASCOFAM, e pelo que foi noticiado na imprensa, o “drama nordestino” também foi projetado durante uma conferência da UNESCO, realizada em Denver, Estados Unidos. Em Buenos Aires, onde se realizou a “Conferência dos 21”, Augusto Frederico Schimdt, então delegado brasileiro no certame, propôs a exibição do filme para as demais autoridades presentes (JORNAL DO

BRASIL. Rio de Janeiro, 6 de abr. 1959)²¹. É certo que Schimdt fez uso do filme como instrumento de propaganda em prol da Operação Pan-Americana (OPA)²².

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 obra 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* (1959), 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 (LEAL, 1982, p.78). 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 (*O ESTADO DE SÃO PAULO*. São Paulo, 12 de ago. 1961). Esse modelo seguiu em documentários como *Romeiros da Guia* (1962), *Cajueiro Nordestino* (1962), *Homens e Caranguejos* (1968), alguns destes foram realizados com o apoio material do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) (LEAL, 1982, p.80-84).

Quando em 1965, Glauber Rocha escreveu seu famoso manifesto, *Uma Estética da Fome*, portanto, um ano após ser deflagrado o Golpe Militar que instaurou o Estado de exceção no país, tratou de refletir no texto questões ligadas as imagens de pobreza, injustiça

²¹ 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 Kubitscheck, cabendo-lhe inclusive o comando ostensivo da OPA, solicitou a Rodolfo Nanni uma cópia de *O Drama das Secas* para exibi-la durante a Conferência dos 21, conclave ligado a Organização dos Estados Americanos (OEA), e que era formado pelos representantes dos países do continente que aderiram à OPA, buscando viabilizá-la. O melhoramento dos preços para as matérias-primas vendidas aos EUA, além de financiamentos mais fáceis em apoio ao processo de industrialização da América Latina, formam os eixos centrais defendidos por Schmidt durante a citada conferência (ABREU, 2001, p.104).

²² No contexto da polarização EUA/URSS, a OPA foi idealizada por Juscelino com o objetivo pressionar o governo estadunidense a cooperar com o desenvolvimento econômico dos países latino-americanos.

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 miséria generalizada (econômica, política, cultural e artística do país), mas os tratando como “o nervo de nossa própria sociedade” (ROCHA, 2004, p.28-33).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A contribuição de Roldofo Nanni e da ASCOFAM foi notável para ampliar a temática da fome, sobretudo porque O Drama das Secas buscou instaurá-la culturalmente como expressão de nosso subdesenvolvimento. De modo análogo, Glauber a propôs como alegoria de uma nova percepção cinematográfica no país. Nesta convergência discursiva a “estética da fome” se justificava diante do que seria nossa maior miséria: “a impossibilidade de compreendermos a fome quando a sentimos” (CARVALHO, 2008, p. 296). 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 (...), 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 (CARVALHO, 2008, p. 296).

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 reprimida com o Golpe Militar, inviabilizando projetos originais. 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 neorrealistas produzidas na Itália (GOMES, 1996, p.110).

No que diz respeito à ASCOFAM e ao Drama das Secas – de Rodolfo Nanni –, o processo golpista promoveu o esfacelamento do núcleo majoritário da associação, tendo o próprio presidente da entidade, seus direitos políticos cassados e buscado exílio em Paris, onde a sucursal francesa continuou a atuar (MELO; NEVES, 2007, p.241). Já entre os anos de 1969 e 1974, o período mais crítico da repressão política, é possível identificar a apreensão da

obra O Livro Negro da Fome, principal instrumento ideológico da ASCOFAM, que passa a ser encarado pelo regime como material subversivo, servindo de motivo para prisões e inquéritos policiais²³. Considera-se também que, após 1964, não existe 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 e de seu programa para o desenvolvimento do Nordeste do Brasil.

²³ 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 incontestada dessas atividades. Este e outros documentos podem ser acessados através do portal eletrônico do projeto Brasil Nunca Mais. Disponível em: <http://bnmdigital.mpf.mp.br/>. Acessado em: 10 de janeiro de 2018.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Alzira Alves (Org.). **Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.

ALMEIDA, José Américo de. **A Bagaceira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

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

BARBOSA, Neusa. **Rodolfo Nanni: um realizador persistente**. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo: 2004.

BOURDIEU, 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.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema novo brasileiro. *In*: MASCARELO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2008, p.289-310.

CASTRO, Josué. [Carta]. 17 jun. 1958. Rio de Janeiro. [Para] LUNARDI, Lydio. 1f. Fonte: FUNDAJ.

_____. [Carta]. 25 jul. 1958. Rio de Janeiro. [Para] NANNI, Rodolfo. 1f. Fonte: FUNDAJ.

_____. **Geopolítica da Fome: ensaio sobre os problemas de alimentação e população**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1968.

CINE REPÓRTER. São Paulo, 12 de maio, 1958.

COUTO, Ronaldo Costa. **Juscelino Kubitschek**. Brasília: Câmara dos deputados/Edições Câmara, 2011.

DIÁRIO CARIOCA. Rio de Janeiro, 2 de jun. 1957.

_____. Rio de Janeiro, 9 de set. 1957.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 14 de out. 1959.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, 21 de mar. 1956.

FABRIS, Mariarosaira. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

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

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FOLHA DA TARDE. Rio de Janeiro, 14 de abr. 1958.

FUNAG. **A Palavra do Brasil nas Nações Unidas, 1946-1995**. Brasília: FUNAG, 1995.

FURTADO, Celso. **A Operação Nordeste**. Rio de Janeiro: ISEB, 1959.

GOMES, Paulo Emilio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 6 de abr. 1959.

JORNAL DO COMÉRCIO. Recife, 10 de nov. 1961.

_____. Recife, 24 de ago. 1958.

LEAL, Wills. **O Nordeste no cinema**. João Pessoa: Editora Universitária/FUNAPE/UFPB, 1982.

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.261-283.

NANNI, Rodolfo. [Carta]. 26 jun. 1959. São Paulo. [Para] CASTRO, Josué. 1f. Fonte: FUNDAJ.

_____. **O Drama das Secas**. [filme-vídeo]. Produção da ASCOFAM, Rio de Janeiro, 1958, 6 min. 13 seg. P&B, sonoro.

_____. **Quase um século: imagens da memória**. São Paulo: Akron, 2014.

NEVES, Tereza Cristina Wanderley; MELO, Marcelo Mário de (Org.). **Josué de Castro** (Perfis Parlamentares, nº52). Brasília: Câmara dos Deputados. 2007.

O Estado de São Paulo, São Paulo, 19 de abr.1959.

_____, São Paulo. 12 ago. 1961.

PEASE SERA. Roma, 9 de jan. 1959.

QUEIROZ, Raquel. **O quinze**. São Paulo: Arx, 2002.

REGIS, Edmir. Fome e Seca no Nordeste. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, Ano xxx, n. 26, p. 40-51, abr. 1958.

ROCHA, Glauber. **Revolução no Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SILVA, Tânia Elias Magno (Org). **Josué de Castro**. Rio de Janeiro: Fundação Miguel de Cervantes, 2012.

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, p.253-288.

ULTIMA HORA. Rio de Janeiro, 19 de dez. 1959.

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.

Artigo recebido em março de 2018. Aprovado em junho de 2018.