

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Fernanda Teixeira Mendes

O cinema científico de B. J. Duarte e suas singularidades: do roteiro de vida ao filme
Transplante cardíaco humano, 1968

Juiz de Fora

2020

Fernanda Teixeira Mendes

O cinema científico de B. J. Duarte e suas singularidades: do roteiro de vida ao filme
Transplante cardíaco humano, 1968

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares. Linha de pesquisa: Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Alessandra Souza Melett Brum

Juiz de Fora

2020

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Teixeira Mendes, Fernanda .

O cinema científico de B. J. Duarte e suas singularidades : do roteiro de vida ao filme Transplante cardíaco humano, 1968 / Fernanda Teixeira Mendes. -- 2020.

317 p. : il.

Orientadora: Alessandra Souza Melett Brum

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2020.

1. Cinema Médico-científico. 2. Cinema Brasileiro. 3. Cinema Científico. 4. B. J. Duarte. I. Souza Melett Brum, Alessandra, orient.
II. Título.

Fernanda Teixeira Mendes

O cinema científico de B. J. Duarte e suas singularidades: do roteiro de vida ao filme
Transplante Cardíaco Humano, 1968

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares. Linha de pesquisa: Cinema e Audiovisual.

Aprovada em (dia) de (mês) de (ano)

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Alessandra Souza Melett Brum - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Carlos Roberto Rodrigues de Souza

Universidade Federal de São Carlos

Aos meus pais, Rita e Antônio, por sempre me chamarem a atenção
para as coisas simples da vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por essa oportunidade e por ter me concedido força diante dos desafios que me ocorreram ao longo desta pesquisa.

Aos meus pais, Rita e Antônio, e às minhas irmãs, Larissa e Maria Luiza, pelo apoio e compreensão.

Ao Vinícius e à Tati Ferracine, que me hospedaram e me auxiliaram nas vezes em que precisei ir a São Paulo para visitar o arquivo da Cinemateca Brasileira.

Ao Victor, meu amigo e companheiro, por sua paciência e por seus conselhos.

A todos os professores com os quais estive em contato através de disciplinas e/ou de diálogos informais: Luis Alberto, Rosane Preciosa, Ricardo Christófaró, Karla Holanda, Felipe Muanis, Luiz E. Castelões e Martinho A. da Costa Junior. Sou muito grata por todo o aprendizado que adquiri nesses encontros.

Aos integrantes da minha banca, Sérgio Puccini e Carlos Roberto, aos quais nem tenho palavras para expressar a tamanha colaboração que tiveram para com esta pesquisa. Os apontamentos que trouxeram em minha qualificação foram essenciais para eu dar continuidade, mas, principalmente, amadurecer minhas reflexões.

À Alessandra Brum, por sua indescritível orientação e pela relação de amizade que construímos. Tenho a convicção de que tal relação foi fundamental no desenvolvimento e conclusão desta dissertação.

À secretaria do PPG em Artes, Cultura e Linguagem. Lara Velloso e Flaviana Polisseni, agradeço por todo o zelo, disponibilidade e atenção.

À Vanessa Rodrigues, Emilla Grizende, Jéssica Barra, Monique Alves, Igor Bastos, Mariana Lemos, Daniel Couto, Thaís Ivasc, Raquel Valadares, Cesar Macedo, Carlos Eduardo, e outros colegas de mestrado que me auxiliaram profissional e emocionalmente. Minha gratidão a todas as suas indicações e recomendações, assim como a todos os momentos de lazer e descontração.

Ao Altiere Leal e ao Daniel Paiva, pela ajuda quando no momento de elaboração do projeto que levou à esta pesquisa e pelo auxílio com algumas traduções.

Aos funcionários da Cinemateca Brasileira e do Museu da Imagem do Som de São Paulo, os quais sempre buscaram atender, da melhor forma possível, a todas as minhas solicitações. Sem essa colaboração, certamente esse trabalho não teria sido possível.

Ao grupo de pesquisa CPCine: História, Estética e Narrativas em Cinema e Audiovisual por todas as trocas de experiência e conversas que motivou.

Aos médicos e professores da Universidade Federal de Juiz de Fora, Gláucio Silva de Souza e Márcio José Martins Alves, que me ajudaram enormemente com algumas questões próprias do âmbito médico e hospitalar.

A todos aqueles que, mesmo indiretamente, fizeram parte dessa etapa tão significativa da minha vida, os meus mais sinceros agradecimentos.

“E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim” (KRENAK, 2019, p. 27).

RESUMO

A presente dissertação de mestrado tem como objetivo lançar um olhar crítico sobre o cinema “médico-científico” produzido por Benedito Junqueira Duarte (1910-1995), que enveredou pelo campo cinematográfico a partir de meados da década de 1930. Ainda que B. J. Duarte tenha realizado importantes inserções na fotografia e na crítica de cinema, nesta pesquisa buscamos dar maior enfoque à sua carreira como cineasta e mais particularmente à forma como atuava em suas produções, ou seja, à maneira como a atividade científica era por ele interpretada e representada por meio de suas lentes fotográficas. A maior parte deste trabalho diz respeito ao filme *Transplante cardíaco humano*, dirigido pelo cineasta em 1968 no Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da USP – registro do primeiro transplante de coração realizado em toda a América do Sul. Além da realização de uma análise dos elementos narrativos e estéticos da obra, apresentamos informações técnicas e contextuais, as quais nos ajudam a compreender a importância e o alcance desse tipo de produção no Brasil.

Palavras-chave: Cinema Médico-científico. Cinema Brasileiro. Cinema Científico. B. J. Duarte.

ABSTRACT

The present master's thesis aims to take a critical look at the “medical-scientific” cinema produced by Benedito Junqueira Duarte (1910-1995), who embarked on the cinematographic field from the mid-1930s. Although B. J. Duarte has made important insertions in photography and film criticism, in this research we seek to give greater focus to his career as a filmmaker and more particularly to the way he acted in his productions, i.e. how the scientific activity was interpreted and represented by him. Most of this work concerns the film *Human Heart Transplant*, directed by the filmmaker in 1968 at the Hospital das Clínicas of the USP Medical School – the record of the first heart transplant performed in the whole of South America. Besides performing an analysis of the narrative and aesthetic elements of the work, we present technical and contextual information, which helps us to understand the importance and scope of this type of production in Brazil.

Keywords: Medical-scientific Cinema. Brazilian Cinema. Scientific Cinema. B. J. Duarte.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – B. J. Duarte com o retrato de José Ferreira Guimarães ao fundo	26
Figura 2 – Retratos de Mário de Andrade por B. J. Duarte.....	31
Figura 3 – Reportagem “O sentido paulista da vida brasileira quer dizer”: <i>Revista São Paulo</i> , n. 1, p. 10-11.....	33
Figura 4 – “Estádio Municipal do Pacaembu, 21 abr. 1939”	35
Figura 5 – “Parque Infantil Dom Pedro II. Brás, 1937”	36
Figura 6 – “Cortiço. Rua das Flores, década de 1930”	37
Figura 7 – B. J. Duarte, Rute Duarte (segunda esposa de B. J. Duarte), Alberto Cavalcanti e Noêmia Mourão, respectivamente. Fotografia da década de 1970.....	41
Gráfico 1 – Relação geral da filmografia de B. J. Duarte reunida por década e por assunto ..	46
Figura 8 – Bruno Ulisses Mazza e Alberto Federman na Seção de Desenho e Fotomicrografia do Instituto Biológico	49
Figura 9 – “No auditório do MAM a juventude foi a tônica”	56
Figura 10 – Centro Médico da USP. Local onde está assentado o Hospital das Clínicas da FMUSP	78
Figura 11 – Comparação entre as sequências (1).....	79
Figura 12 – Comparação entre as sequências (2).....	79
Figura 13 – “Animação” de apresentação do patrocinador: Carlo Erba do Brasil	80
Figura 14 – Demonstração do transplante em cadáver.....	81
Figura 15 – Transplante cardíaco realizado no paciente J. F. C.....	81
Figura 16 – Catéter sendo introduzido no tronco braquiocefálico	82
Figura 17 – Secção da aorta.....	83
Figura 18 – Septos interatriais sendo aproximados.....	84
Figura 19 – Sutura da aorta	85
Figura 20 – Paciente J. F. C. momentos antes do transplante	86

Figura 21 – Cavidade pericárdica sem o coração.....	89
Figura 22 – Sutura da parte inferior do átrio esquerdo.....	92
Figura 23 – Paciente Hugo Orlandi ao lado de sua esposa e dos professores Zerbini (à esquerda) e Décourt (à direita)	102
Figura 24 – Capa da revista <i>Fatos e Fotos</i> publicada no mês seguinte ao transplante	108
Figura 25 – Fotografia de abertura da matéria	109
Figura 26 – Fotografia do transplante sendo registrado por B. J. Duarte.....	110
Figura 27 – “Dr. Euryclides de Jesus Zerbini faz operação cardiológica”.....	110
Figura 28 – Externa do HC/FMUSP no vídeo “Dr. Euryclides de Jesus Zerbini faz operação cardiológica”.....	111
Figura 29 – Primeira máquina de circulação extracorpórea montada no HC.....	113
Figura 30 – Publicação da coletiva de imprensa “dedicada aos leigos”.....	116
Figura 31 – “Dr. Geraldo Ferreira, diretor do Hospital das Clínicas, lê boletim sobre transplantes”	121
Figura 32 – “Clarisse Ferreira, enfermeira-chefe do Hospital das Clínicas, lê boletim médico sobre transplantes”.....	121
Figura 33 – “Abreu Sodré fala sobre transplante”.....	122
Figura 34 – A cidade de São Paulo e o seu “mar” de prédios	127
Figura 35 – Divindade que abre a sucessão de créditos iniciais.....	127
Figura 36 – Sequência de créditos iniciais	128
Figura 37 – Primeiro Plano dos dois ramos da artéria pulmonar sendo seccionados (demonstração em cadáver).....	130
Figura 38 – Planos 52, 53 e 54 do paciente J. F. C.	132
Figura 39 – Intervenções realizadas no paciente que se salva.....	134
Figura 40 – Intervenções realizadas no paciente/doador.....	134
Figura 41 – Fotogramas do paciente que se salva e do verdadeiro doador, respectivamente	135
Figura 42 – Fotograma do paciente que se salva e que está em meio à sequência do verdadeiro doador	135

Figura 43 – Sequência de demonstração dos testes de histocompatibilidade seguindo a ordem do filme.....	137
Figura 44 – Exame eletroencefalográfico no doador em plano mais fechado	138
Figura 45 – Exame eletroencefalográfico no doador em plano mais aberto	138
Figura 46 – Máquina de respiração extracorpórea ou coração-pulmão artificial.....	139
Figura 47 – Planos reaproveitados na sequência do transplante no paciente/receptor J. F. C.	139
Figura 48 – Mãos do cirurgião trabalhando na retirada do coração do doador.....	140
Figura 49 – Respirador TAKAOKA sendo mostrado em primeiro plano	142
Figura 50 – Imagem do Centro Cirúrgico feita do “aquário” de observação.....	142
Figura 51 – Exemplo de profundidade de campo na sequência do transplante de coração ..	143
Figura 52 – <i>Frame</i> destacado da cena em que ocorre a trepidação.....	144
Figura 53 – Cardiologistas averiguam o batimento do novo coração em um cardioscópio..	145
Figura 54 – <i>Frames</i> de dois diferentes momentos em que há sobreposição de imagens	145
Figura 55 – Paciente J. F. C. antes e depois de passar pela cirurgia	146

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

INCE	Instituto Nacional de Cinema Educativo
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
BCC	Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira
IB	Instituto Biológico
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes
MIS/SP	Museu da Imagem e do Som do Estado de São Paulo
CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
CFF	Conselho Federal de Farmácia
FMUSP	Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo
IDCP	Instituto de Doenças Cardiopulmonares
PS	Pronto Socorro
APC	Associação Paulista de Cinema
APTC	Associação Paulista de Técnicos Cinematográficos
ATACESP	Associação de Técnicos e Artistas Cinematográficos do Estado de São Paulo
PD	Partido Democrático
PRP	Partido Republicano Paulista

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1: B. J. DUARTE, ENCONTROS E DESENCONTROS	24
1.1 Vida na Europa	25
1.2 Fotógrafo, retratista, fotojornalista, crítico de cinema	29
1.3 Cineasta.....	43
1.3.1 O cinema de B. J. Duarte e seu encontro com a medicina	51
1.3.2 Sobre a produção, distribuição e financiamentos	55
CAPÍTULO 2: B. J. DUARTE E SUA MANEIRA DE REVELAR A CIÊNCIA	60
2.1 Estética e estilo	60
2.1.1 A cor, seu valor estético e sua importância documental	64
2.1.2 Os artificios da iluminação	65
2.1.3 Tempo, cronometragem e a relevância do roteiro técnico	66
2.1.4 A câmera cinematográfica e seus acessórios	67
2.1.5 Questões ligadas à montagem	69
2.1.6 Experimentações no campo do som.....	70
CAPÍTULO 3: <i>TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO</i> E SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO	77
3.1 Descrição comentada	77
3.2 Fatos contextuais	93
3.2.1 O primeiro transplante cardíaco da América do Sul	112
3.3 Breve análise do filme <i>Transplante cardíaco humano</i>	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
REFERÊNCIAS	152
ANEXO I: Filmografia – B. J. Duarte	167
ANEXO II: Decupagem do filme <i>Transplante cardíaco humano</i>, 1968	195
ANEXO III: Entrevista do fotógrafo B. J. Duarte ao MIS/SP, 14 maio 1981	225
ANEXO IV: Entrevista de Benedito Junqueira Duarte ao MIS/SP, 19 maio 1981	288

INTRODUÇÃO

Este trabalho faz parte de um pequeno número de pesquisas, pelo menos em âmbito nacional, que se dedicam ao estudo do cinema científico e às inúmeras questões daí despontadas, como sua atribuição à educação, à propaganda institucional e à própria metodologia do fazer científico. Grande parte dos escritos encontrados, em sua maioria artigos apresentados em congressos ou publicados em revistas acadêmicas (revistas das mais diversas áreas, como cinema, biologia, química, medicina, etc.), voltam suas análises para o potencial dessas imagens na prática do ensino, enquanto uma outra parte, mesmo que escassa, tenta recuperar os primórdios desse cinema. Existem outros que procuram conceituar o termo, examinar questões tocantes à problemática subjetividade/objetividade na utilização do cinema pela ciência, e mesmo sua relação com o cinema documental. Agora, quando buscamos por pesquisas reservadas especificamente ao cinema científico brasileiro, esse campo se torna ainda mais esparso. Mas é aí, nesse mar quase que enxuto, que escolhemos atracar nosso barco.

O cinema científico é um assunto que vem me interessando há anos. Apesar de eu ter direcionado minha vida acadêmica e profissional para o rumo das artes, sempre fui uma aficionada pela ciência – não que a arte tenha um menor peso nessa história. O cinema brasileiro e a pesquisa em arquivos são outros dois interesses antigos que funcionam como eixo deste trabalho. Já a medicina, que surge neste cenário como outro importante elemento de análise, nunca esteve entre as minhas predileções; todavia, poder me aproximar de suas técnicas, descobertas e jargões – apesar da dificuldade que tive em me familiarizar com essa disciplina –, foi ao mesmo tempo instigante e inspirador.

Pode-se dizer que a trajetória desta dissertação teve origem com o trabalho de conclusão de curso “Humberto Mauro, Ciência e Cinema. Uma análise dos filmes *Febre amarela: preparação da vacina pela Fundação Rockefeller I e II*” (2016), isso por sua trama central também estar relacionada ao cinema científico produzido no Brasil, mas, mais ainda pela escassez de estudos referentes ao assunto, fato que, agregado às minhas muitas perguntas sem respostas, me levou a prosseguir por este mesmo caminho de reflexão. O impulso desta pesquisa foi dado quando reparei que, para além dos filmes científicos produzidos por Humberto Mauro no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), principalmente entre os anos de 1936 a 1947, período que é notavelmente elucidado pela pesquisadora Sheila Schvarzman em seu livro *Humberto Mauro e as imagens do Brasil* (2004a), existiu uma curiosa soma de produções, a maior parte dela (até onde se sabe), promovida pelo paulista

Benedito Junqueira Duarte em companhia dos mais diferentes médicos, cirurgiões e técnicos atuantes no país.

Dei o pontapé inicial com os filmes de autoria de B. J. Duarte que, na época em que idealizei esta pesquisa, estavam disponíveis no Banco de Conteúdos Culturais (BCC) da Cinemateca Brasileira¹: *Hipospádia neouretroplastia* (1964), *Hipospádia* (1964), *Semiologia neurológica: alteração da marcha* (1964), *Semiologia neurológica: movimentos involuntários anormais* (1964), *Teratologia* (1963) e *Cirurgia do descolamento da retina: introflexão escleral com implantes de silicone* (1967). A porta de entrada para o universo desse personagem tão influente na fotografia, na crítica cinematográfica e, principalmente, na realização de filmes com temática médica no Brasil (afora suas outras produções cinematográficas), foi o livro *B. J. Duarte, caçador de imagens* (2007), que traz uma diversificada coleção de fotografias e alguns textos baseados em falas do próprio protagonista. Nesse momento, decidi que, apesar de dar destaque à sua carreira como documentarista de filmes científicos, seria preciso passar por suas primeiras experiências de vida, sobretudo suas experiências no campo das artes, já que estas foram decisivas para o episódio em questão.

Outras pesquisas, como os vários artigos escritos pela Prof.^a Dr.^a Márcia Regina Barros da Silva – atualmente os únicos que se dedicam especificamente a esse momento da trajetória de B. J. Duarte (pelo menos foi o que pude identificar) – também tiveram papel determinante no caminhar do presente estudo. Todavia, as principais fontes de informação aqui utilizadas foram os textos que o próprio B. J. Duarte escreveu para os jornais e revistas em que trabalhou como crítico, nos quais sempre procurou se posicionar frente ao cinema científico que era feito no Brasil; seus três volumes de *Crônicas da memória* (1982); duas entrevistas concedidas ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS/SP); e mais uma entrevista realizada com Estanislau Szankovski – seu assistente em muitas realizações –, também pelo MIS/SP. Todas as entrevistas proferidas por B. J. Duarte foram transcritas e disponibilizadas nos ANEXOS deste trabalho.

As citadas *Crônicas da memória*, editadas em 1982 pela Massao Ohno em parceria com a Roswitha Kempf, conta com três volumes: *À luz fosca do dia nascente: crônicas e contos da memória*, *Caçadores de imagens: nas trilhas do cinema brasileiro* e *Lâmpada cialítica: namoros com a medicina*, respectivamente. A escrita presente nesses livros é pulsante e cheia de detalhes. É inegável a naturalidade com que B. J. Duarte narra os

¹ Acontece que, em meados de 11 de janeiro de 2019, mais filmes de sua autoria foram disponibilizados na plataforma. Dos possíveis 600 filmes que B. J. Duarte comenta ter realizado em toda sua carreira como documentarista, no período de realização desta dissertação apenas 17 são passíveis de visualização pelo BCC.

acontecimentos. De modo geral, ele descreve cenas que envolvem diferentes pessoas e momentos da história, mas também comenta sobre episódios mais íntimos e pessoais. Seu grande desejo – e ele deixa isso bem claro já em seu primeiro livro – era que essas reminiscências e seus documentos preservados em arquivo² fossem objeto de estudos em pesquisas futuras, assim como, segundo ele, vinha acontecendo com a obra de Paulo Emílio Sales Gomes. Já aí, um sinal da vaidade que paira por entre suas proposições.

Em *À luz fosca do dia nascente*, que conta com prefácio de Múcio Porfírio Ferreira, B. J. Duarte introduz sua história de vida e conta sobre seus primeiros anseios. Um deles, o que direciona toda sua escrita, é seu interesse pela medicina – ofício que ele acreditava ser sua verdadeira vocação e que reencontra quando passa a documentar imagens médicas. B. J. Duarte aborda lembranças de sua infância, comenta sobre sua posição e atuação na política, sobre sua viagem e vivências na França, sobre suas andanças no Brasil e sua atividade no retrato, na crítica cinematográfica e no fotojornalismo, entre outras ocupações. Esse livro foi essencial para compreendermos sua forma de pensar, para termos uma ideia, mesmo que superficial ou ainda que ornamentada, de sua personalidade.

No segundo volume, *Caçadores de imagens*, com prefácio de Alberto Cavalcanti e um texto introdutório de Francisco Luiz de Almeida Salles, B. J. Duarte fala sobre os diversos episódios e dilemas que presenciou no contexto do cinema brasileiro de sua época. Segundo Almeida Salles, B. J. Duarte se coloca como que nos bastidores da história, trazendo-nos entrelinhas que “explicam as linhas externas que a história superficial registra” (DUARTE, 1982, v. II, p. 9).

No terceiro e último volume, *Lâmpada cialítica*, B. J. Duarte se volta para sua atuação no cinema científico. Nesse livro, ele relata boa parte do seu caminho rumo ao documentário médico-científico: fala sobre alguns amigos médicos, conta situações que passou e testemunhou durante filmagens de cirurgias, sobre as dificuldades e avanços tecnológicos nesse meio, sobre suas preferências estéticas, enfim, todos os pensamentos são explanados com muito rigor. É também nesse exemplar que traz informações pormenorizadas do filme *Transplante cardíaco humano* (1968), obra que analisamos no terceiro capítulo desta dissertação.

Os vários textos que B. J. Duarte produziu enquanto crítico de cinema, e com os quais tive contato, foram encontrados em uma busca *in loco* no acervo “arquivos e coleções”

² Por exemplo, com relação à Revista São Paulo, na qual trabalhou como fotógrafo, B. J. Duarte diz ter deixado em seu testamento uma coleção desta (encadernada e autografada por seus redatores) para a Cinemateca Brasileira (MIS/SP – 14/5/1981).

da Cinemateca Brasileira. Numa verificação minuciosa das fontes, que contam tanto com artigos escritos por B. J. Duarte quanto com textos que trazem alguma informação sobre sua atuação³, foi encontrada uma diversificada trama de assuntos alusivos ao cotidiano da produção de filmes científicos no Brasil, como: informações sobre o público, sobre a circulação de filmes científicos em festivais no Brasil e no mundo, sobre premiações, sobre alguns títulos de filmes inexistentes na base “filmografia brasileira” vinculada ao site da Cinemateca Brasileira⁴, sobre o nome de outros cineastas e cientistas envolvidos nesse cenário, entre outras questões que serão evidenciadas no decurso desta dissertação. O rico material encontrado serviu como uma confirmação de que as coisas estavam no caminho certo.

Quando pensava no projeto que deu origem a esta pesquisa, eu não tinha uma ideia muito clara da obra que seria trazida para discussão. Cheguei a planejar um estudo conjunto dos seis filmes de cirurgias produzidos pelo cineasta e que estavam disponíveis no BCC⁵, isso por conta da facilidade proporcionada pela Internet. No entanto, em uma visita à Cinemateca Brasileira fui surpreendida pelo filme *Transplante cardíaco humano*⁶, acontecimento que mudou o curso de minha programação. Já nesse primeiro contato tomei minha decisão. O filme retrata muitos dos conceitos formulados por B. J. Duarte em seus textos, principalmente aqueles relacionados à estética (cor, iluminação, montagem, etc.). Além disso, através de periódicos da época, notei que o mesmo circulou por muitos festivais, no Brasil e no exterior, tendo angariado muitas premiações. O primeiro transplante cardíaco realizado na América do Sul⁷ – “o primeiro transplante cardíaco homólogo⁸ ortotópico⁹ com sucesso” (RODRIGUES DA SILVA, 2008, p. 148) – é, ainda hoje, um evento frequentemente revisitado pela mídia, porém, sabe-se e fala-se pouco sobre as pessoas que estiveram por trás dos únicos registros existentes, tanto fotográficos quanto cinematográficos.

³ Vale dizer que muitos dos textos escritos por B. J. Duarte nos jornais e revistas em que trabalhou foram por ele coligidos em suas *Crônicas da memória*.

⁴ Uma filmografia foi reunida e disponibilizada no ANEXO I ao fim deste trabalho. Nela reunimos os títulos de filmes já registrados pela Cinemateca Brasileira e outros que foram encontrados em periódicos diversos. Além disso acrescentamos informações sobre premiações, estas retiradas do livro *B. J. Duarte, caçador de imagens* (2007), entre outras considerações.

⁵ Estamos nos referindo aos seis filmes já citados: *Hipospádia neouretroplastia*, *Hipospádia*, *Semiologia neurológica: alteração da marcha*, *Semiologia neurológica: movimentos involuntários anormais*, *Teratologia e Cirurgia do descolamento da retina: intorflexão escleral com implantes de silicone*.

⁶ Devemos ressaltar que nosso primeiro contato com o filme foi através de uma visualização *in loco*. Contudo, em meados de 11 de janeiro de 2019, o filme *Transplante cardíaco humano* foi disponibilizado online, no BCC. O filme se encontra na “Coleção B. J. Duarte”, junto de outros filmes e documentos relacionados.

⁷ O Brasil foi o sexto país a fazer esse tipo de operação. Antes dele estão, respectivamente, a África do Sul, os Estados Unidos, a Índia, a França e o Reino Unido (FIORAVANTE, 2018).

⁸ Quando o transplante se dá entre dois indivíduos de uma mesma espécie.

⁹ Quando, através de um transplante, o órgão doente é removido e outro saudável é implantado em seu lugar.

Para B. J. Duarte, *Transplante cardíaco humano* marca o auge de sua carreira como documentarista de filmes científicos. Apesar de eu ter tido acesso a essa informação só após a seleção de tal filme, ela acabou funcionando como uma “justificativa” para essa minha inclinação. De acordo com suas palavras:

Motivos de sobra havia, pois, para tornar-se intensa minha atividade no cinema científico brasileiro, a partir dos anos 60. Atingiria o auge de minha carreira em maio de 1968, por ocasião da ocorrência do 1º Transplante Cardíaco Humano da América do Sul, o 17º do mundo (DUARTE, 1982, v. III, p. 18).

Em razão de sua fala, que eleva essa produção a um lugar de destaque em meio à sua extensa filmografia, talvez *Transplante cardíaco humano* seja o retrato mais próximo do que B. J. Duarte entendia como crucial na elaboração de um filme científico.

É possível dizer que o trabalho de levantamento aconteceu em cinco etapas. Em primeiro lugar, assisti aos filmes disponíveis no BCC. Em segundo lugar, sondei referências bibliográficas que trouxessem informações sobre a vida e a obra de B. J. Duarte e sobre o contexto em que estas estavam inseridas. Em terceiro lugar, realizei uma busca no site da Cinemateca Brasileira com o intuito de reunir todos os títulos conhecidos que compreendem a filmografia do cineasta. Em quarto lugar, visitei a sede da Cinemateca Brasileira, reuni e analisei todo o material prospectado (recortes dos jornais *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, e alguns números da revista *Anhembi*, além de artigos que compunham a coleção pessoal de B. J. Duarte) e assisti ao filme *Transplante cardíaco humano*, que em uma segunda viagem à instituição dediquei-me a analisar. Em quinto lugar, busquei fontes relacionadas ao filme do primeiro transplante cardíaco da América do Sul, dando maior atenção à sua elaboração e contextualização, o que exigiu o rastreamento de bibliografias mais específicas da área médica e outras que complementassem a análise da obra.

A maior dificuldade vivenciada nessa sondagem de documentos, por incrível que pareça, foi a grande quantidade de informações encontradas (e sua ordenação). Ir ao arquivo foi, sem dúvida, a fase mais empolgante do trabalho. Entrar em contato com outro tempo e costumes é inenarrável, e encontrar o que se procura é estimulante, mas, a meu ver, tudo era importante e precisava aparecer na pesquisa, tendo em vista o ineditismo dos dados. Esse processo me fez lembrar imediatamente do livro *O sabor do arquivo*, de Arlette Farge, e das inseguranças que a autora destaca nesse domínio dos arquivos, que são parte dessa experiência: “‘O retorno dos arquivos’ (jargão do ofício que significa: voltar para casa depois de ter trabalhado na Biblioteca) às vezes é penoso: depois do prazer físico da descoberta do vestígio vem a dúvida mesclada à impotência de não saber o que fazer dele” (FARGE, 2017,

p. 18). Elaborar um relato histórico que levasse em conta essas novas descobertas foi um outro complexo desafio.

Em suma, o meu principal e inicial objetivo (quando ainda na elaboração do projeto) era o de conferir um estudo mais detalhado da atuação de B. J. Duarte como documentarista de filmes científicos, principalmente no tocante aos aspectos estéticos de suas imagens – desejava compreender o quanto suas escolhas plásticas poderiam interferir na “objetividade” científica e se existia algum limite nessa interação. Ansiava por compreender como se dava o diálogo entre a subjetividade do cineasta e a objetividade tão almejada pela ciência – e essa seria a problemática central. Entretanto, após a visualização do filme *Transplante cardíaco humano* e da análise dos documentos encontrados na Cinemateca Brasileira, senti a necessidade de, antes de qualquer ponderação mais aprofundada, realizar um “apanhado” dos fatos. Tenho a clareza de que, por essa tomada de decisão, o trabalho se fez mais descritivo do que dissertativo – o equilíbrio dessas demandas foi um tanto quanto custoso, ainda que em muitos momentos eu não o tenha conseguido.

Segundo a pesquisadora Márcia R. B. da Silva (2007a), a conexão entre o cinema e a ciência pode se dar em três diferentes modos de produção: 1) a do filme utilizado como suporte para a realização de algum experimento inédito, como aqueles que dependem da tecnologia cinematográfica para sua consumação (pesquisa); 2) a do filme como ferramenta de ensino (educativo); e 3) a do filme como recurso de divulgação institucional (divulgação de alguma instituição, produto e/ou pesquisa). Já para Arlindo Machado um filme científico, mesmo que pudesse ser utilizado com essa finalidade, não tem nada a ver com o cinema documental ou educativo:

Nada a ver pelo menos num ponto decisivo. O cinema didático trabalha com o conhecimento já constituído, estabelecido, discutido e aceito num determinado momento do saber científico. E mesmo que esse saber possa ser posteriormente contestado, o objetivo do cinema didático não é questionar nada, mas sistematizar um conjunto de saberes dados como aceitos numa determinada comunidade científica, para fins de formação de novas gerações de pesquisadores. O cinema científico, pelo contrário, tem objetivos específicos de pesquisa, sobretudo pesquisas sobre aquilo de que ainda não se sabe e cuja resposta ainda se busca (MACHADO, 2014, p. 17).

O autor complementa sua avaliação dizendo que, geralmente, o que considera como filme científico é feito no interior dos grupos de pesquisas, grupo do qual o próprio cineasta deve fazer parte. É fato que essas não são as únicas conceituações do termo, mas já nos ajudam a ter uma noção do meio em que estamos prestes a adentrar. Os filmes produzidos por B. J. Duarte conseguem se relacionar com cada uma dessas proposições, às vezes, com todas elas numa mesma criação.

B. J. Duarte testemunha ser totalmente dedicado ao trabalho que se propunha a fazer. Seus filmes eram realizados, ora de forma independente, patrocinados por alguma empresa particular (como laboratórios farmacêuticos), ou empreendidos no interior de instituições governamentais. Em sua maioria, esses filmes possuíam finalidades didáticas e de divulgação de algum produto, pesquisa ou fundação, mas, além de tudo, serviam como instrumentos de registro e avaliação da prática médica. Seus filmes eram voltados especialmente para a atividade cirúrgica e hospitalar.

Partindo das discussões apresentadas até aqui, o trabalho foi dividido em três capítulos. O primeiro diz respeito à trajetória de B. J. Duarte e aos caminhos que o levaram às atividades de fotógrafo, crítico e cineasta. Procurou-se introduzir suas ideologias políticas, técnicas e artísticas com relação ao cenário cinematográfico brasileiro de sua época com o desígnio de tornar mais nítida sua posição como realizador de filmes documentários, mormente, documentários médico-científicos. É também nesta etapa do trabalho que serão explicitados alguns nomes de personalidades que foram fundamentais na direção traçada por B. J. Duarte em sua vida e, conseqüentemente, em suas produções.

No segundo capítulo, procurou-se discorrer, mesmo que de maneira sucinta, sobre o pensamento de B. J. Duarte acerca da conexão entre arte e documentário científico, mas também entender como esse seu pensamento costumava ser aplicado no cotidiano de suas realizações. Tomando como base seus escritos e seus seis filmes anteriormente citados e que, desde o início da pesquisa estavam (e continuam) disponíveis no BCC da Cinemateca Brasileira – contando ainda com o *Transplante cardíaco humano* –, foram apresentados alguns conteúdos pertinentes ao estilo e à estética de suas produções, à maneira como nosso personagem compunha as imagens, à forma como se utilizava da tecnologia cinematográfica da época para alcançar seu objetivo plástico, entre outras perquirições. Do mesmo modo, é ainda neste capítulo que refletiu-se sobre o que pode tê-lo levado a se interessar pelo registro de cenas cirúrgicas (indo além de seu fascínio pela medicina), imagens que são vistas por muitos como angustiantes e aflitivas.

Finalmente é chegado o terceiro capítulo, onde foi dedicado um olhar mais aprofundado ao filme *Transplante cardíaco humano*, um dentre os tantos filmes produzidos por B. J. Duarte, contudo, um dos que mais o marcaram. Buscou-se, através de um estudo da *mise-en-scène*, de suas peculiaridades artísticas e da forma como é apresentada sua narrativa, levantar discussões relacionadas à estética construída por esse cineasta nessa sua produção. E, contando também com informações extra-filmicas – pesquisa que foi estimulada por

demandas saídas do próprio filme – procurou-se examinar ocorrências histórico-contextuais como, por exemplo, o discurso de diferentes entidades sobre questões morais e jurídicas que envolveram esse importante acontecimento (tanto o transplante de coração quanto a produção do filme *Transplante cardíaco humano*), como a Igreja Católica e os próprios médicos envolvidos na operação.

Instigada pelo fato de o cineasta estar presente em uma sala de cirurgia, cheia de médicos pressionados pelo povo, pela Igreja e pelo Estado, registrando uma intervenção cirúrgica inédita e altamente passível de infecções, fui atrás de informações que pudessem nos dar uma pista de como se estabeleceu essa relação e quais eram as expectativas em jogo. Todas as temáticas desenvolvidas nesse capítulo só foram possíveis graças à inquietação por ele gerada. Por mais que em alguns momentos eu tenha transitado por outros lugares e acabado por me distanciar da obra, é preciso dizer que *Transplante cardíaco humano* funciona como ponto de partida para todas as tramas aqui delineadas.

Por fim, é preciso frisar que este trabalho, mesmo que tenha como cerne B. J. Duarte e sua atividade como documentarista de filmes científicos, diz respeito a algo maior, ao universo do cinema científico brasileiro que é ainda tão pouco explorado, e ainda à história do cinema de nosso país.

1 B. J. DUARTE, ENCONTROS E DESENCONTROS

Apelidado de Dito, Benito e Benoit, B. J. Duarte nasceu no dia 11 de julho de 1910 na cidade de Franca, interior de São Paulo, e faleceu com 85 anos em um domingo do dia 08 de julho de 1995. Filho de Jovina Diniz Junqueira Duarte e Ermínio Monteiro Duarte, nosso personagem declara num depoimento em áudio ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo (14/5/1981) – ANEXO III – que, apesar de ter nascido em Franca, viveu a maior parte de sua infância em São Paulo, onde cursou até os 10 anos de idade o Externato Elvira Brandão e, depois, a Escola Modelo (anexa à Escola Normal) que ficava na Praça da República em São Paulo.

Em suas *Crônicas da memória*, escritos e entrevistas, B. J. Duarte não fala muito sobre sua infância, mas trata com pormenores da eufórica adolescência vivida em Paris em um momento no qual a cidade passava por uma vívida agitação cultural. Foi nesse local e circunstância que B. J. Duarte cresceu e iniciou sua formação intelectual. Foi aí que se aventurou no ofício da fotografia e se apaixonou definitivamente pelo cinema (DUARTE, 1982, v. I).

Do pouco que sabemos sobre a fase inicial de sua vida notamos que foi marcada por uma forte presença de sua avó materna, Rosinha, à qual B. J. Duarte dedica um capítulo inteiro de seu primeiro volume de crônicas: “Chuva sobre sol”; de sua irmã Nini, Maria Aparecida¹⁰; de seu irmão Paulo Duarte e de sua mãe, dedicando comentários muito pontuais a seu pai, figura praticamente inexistente em suas histórias e com a qual não parece ter nutrido um bom relacionamento. B. J. Duarte diz que, ao casar-se com Sr. Hermínio, sua mãe passaria por longa jornada de “privações, sacrifícios, humilhações e sofrimentos de toda espécie”. Em outra passagem o cineasta chega a comparar seu pai a um maestro “turbulento e temperamental” que tentava impor à família “sua batuta no ritmo de algum ‘Concerto Grosso’ [...]” (DUARTE, 1982, v. I, p. 20-22).

Embora tenha se formado em direito e se desenvolvido profissionalmente no ramo da fotografia, do cinema e da crítica cinematográfica (como veremos no decorrer deste trabalho), B. J. Duarte era um apaixonado pela medicina. Emoção que ele demonstra já em suas reminiscências de infância, como quando evoca os nomes de Caetano Petraglia e Luciano Gualberto (médicos da família e que moravam na pensão oferecida por sua mãe) como modelos do que ele intentava se tornar. E ainda quando, em suas andanças com o irmão

¹⁰ B. J. Duarte teve seis irmãos: Paulo Duarte, Maria Aparecida Junqueira Duarte, Maria de Lourdes Junqueira Duarte, Elza, Lígia, e Cornélio Sebastião Duarte (DUARTE, 1982, v. I).

Paulo Duarte, que decide operar por conta própria o cão da família, passa pela entusiasmante experiência de auxiliá-lo naquela improvisada cirurgia (DUARTE, 1982, v. I).

Mais do que evidenciar o seu antigo desejo de se tornar médico ou tentar explicar, por meio dessa sua paixão, um dos motivos que provavelmente o levaram a produzir documentários científicos – em sua maioria, documentários de cirurgias –, desejamos destacar a curiosidade que B. J. Duarte nutria para com o inexplorado. Curiosidade que, em seus filmes e fotografias, se revelará em imagens muito peculiares, seja de lugares ou coisas realmente pouco explorados, como o interior de um corpo humano (pelo menos naquela época), seja de pontos de vista e enquadramentos inusitados.

1.1 VIDA NA EUROPA

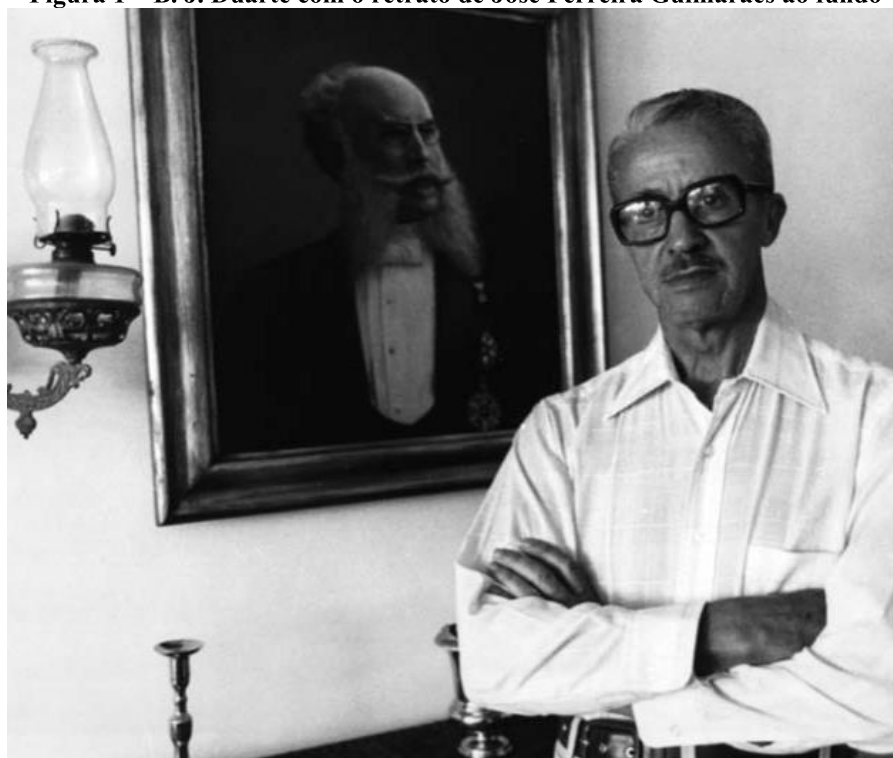
Ainda com seus 10 anos de idade, em 1921, B. J. Duarte vai morar em Paris com um casal de tios-avós, Virgínia Prata Guimarães e José Ferreira Guimarães (Tio Guy), um dos mais importantes fotógrafos do século XIX, personalidade pela qual declara ter grande admiração por ser inteligente, caprichoso e um engenhoso artesão¹¹. De acordo com B. J. Duarte, em certo momento de sua vida, José Ferreira Guimarães “[...] possuiria vasta clientela na corte de D. Pedro II, tornar-se-ia amigo do monarca e fotógrafo titular da família imperial. Com fama estabelecida [...] amealhou Tio Guy considerável fortuna e enobreceu-se com os títulos e condecorações daqui e d’além mar” (DUARTE, 1982, v. I, p. 40).

Tendo se estabelecido como fotógrafo renomado no Rio de Janeiro do Segundo Império e abrindo seu próprio ateliê na Rua da Assembleia, n.º 100, José Ferreira Guimarães viajava constantemente à França para se informar sobre as novidades em seu ramo. Nessas idas e vindas foi que “Tio Guy” se tornara amigo íntimo de fotógrafos ilustres como Mr. Reutlinger e Félix Nadar, e ainda construía uma grande casa (“Little Castle” – nome proposto por sua tia Virgínia), onde moraria na companhia de B. J. Duarte¹² (DUARTE, 1982, v. I).

¹¹ Segundo B. J. Duarte, José Ferreira Guimarães nasceu em Portugal e veio para o Brasil sozinho, quando ainda tinha doze anos de idade (DUARTE, 1982, v. I).

¹² B. J. Duarte conta em seu primeiro volume de crônicas que só aceitara aquela separação abrupta de sua família devido ao fato de sua irmã Nini já se encontrar na França, na casa de seus tios, para onde fora um ano antes dele. B. J. Duarte era muito próximo dessa irmã, que ele diz ter sido sua “mãe espiritual” (MIS/SP – 14/5/1981).

Figura 1 – B. J. Duarte com o retrato de José Ferreira Guimarães ao fundo



Fonte: CRÍTICAS DE B. J. DUARTE. PAIXÃO, POLÊMICA E GENEROSIDADE (2009, p.21)

B. J. Duarte conviveu com seu tio-avô e se dedicou a aprender o ofício da fotografia por cerca de dois anos, até sua morte, em 1923, vítima de uma broncopneumonia. Tendo em vista as opções que o futuro lhe reservava – voltar para o Brasil ou ficar na França e seguir com seu aprendizado –, o procurador de seu tio em Paris o levou a um dos estúdios mais conceituados da Europa, Estúdio Reutlinger (1850-1937)¹³, onde ele diz só ter sido admitido porque era sobrinho de Mr. de Guimaraens (como Mr. Reutlinger¹⁴ costumava chamar seu falecido tio). Nesse estúdio, B. J. Duarte se aperfeiçoaria nas técnicas mais atuais da fotografia realizada na época, adquirindo uma percepção visual muito particular e que se refletiria na estética adotada em seus filmes desenvolvidos, anos depois, no Brasil (DUARTE, 1982, v. I).

O Estúdio Reutlinger contava com um andar inteiro no Boulevard Montmartre (último andar), esquina da rua 9ème, local que B. J. Duarte passou “a frequentar diariamente, como empregado, praticamente sem ganhar nada”, mas que era “a maior escola prática que

¹³ Datas de funcionamento do Estúdio Reutlinger obtidas no site National Portrait Gallery. Disponível em: <<https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp82485/charles-reutlinger>>. Acesso em: 11 de fev. 2019.

¹⁴ Proprietário do Estúdio Reutlinger. Foi um dos retratistas mais famosos de Paris. E mesmo estando aposentado quando B. J. Duarte começou a trabalhar em sua empresa (quem tomava conta de seus negócios era Mr. Alphonse Peters) ele continuava indo ao seu escritório para ler suas correspondências e se inteirar do movimento financeiro da mesma (DUARTE, 1982, v. I).

alguém podia almejar” (MIS/SP – 14/5/1981). Ele diz ter sido “contaminado” de vez¹⁵ pelo “vírus cinematográfico” exatamente durante esse período em que esteve na Europa e que, trabalhando para Mr. Reutlinger, conheceu cineastas como Jean Renoir, René Clair, Germaine Dulac, entre outros nomes da *Avant Garde*. E que pela primeira vez ouvira falar em Marcel L’Herbier e Alberto Cavalcanti, que, apesar de ter vivido um longo período na Europa, era brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, e com o qual, muitos anos depois, desenvolveria uma íntima relação de amizade. Ele conta, inclusive, sobre sua fascinação quando fora com Mr. Reutlinger fazer umas fotografias nos grandes estúdios da Gaumont (DUARTE, 1982, v. I).

No fim de dois anos de aprendizado com Mr. Reutlinger, B. J. Duarte (com seus 15 anos de idade) foi contratado como seu assistente: preparava os chassis, as chapas de vidro, arrastava refletores, etc. Nesse período, ele experimentaria um intenso ritmo de trabalho e se efetivaria profissionalmente, passando pelas mais diversas etapas do processo fotográfico (MIS/SP – 14/5/1981). Sobre essa fase de sua vida, relembra, com nostalgia:

No âmago desse turbilhão técnico-artístico, atravessei todo o período de minha adolescência. Foram anos de vivência inesquecível, de eventos a permanecer em minha memória imersos numa névoa sentimental indefinível, esfumados no panorama distante das lembranças fagueiras tão marcantes, na formação da personalidade infantil, na mutação somática do adolescente prestes a atingir a idade adulta. Se, ao fim dessa aventura europeia, eu não fora ainda o ser raciocinante em toda a plenitude humana que o termo encerra, não há dúvida de que me achava preparado para enfrentar as vicissitudes, os sacrifícios, até extenuantes eventos que a vida me reservaria mais tarde (DUARTE, 1982, v. I, p. 56-57).

Embora B. J. Duarte tenha se desenvolvido técnica e profissionalmente, não chegou a frequentar nenhum tipo de escola durante seus anos na França, respeitando a ideologia de seu tio que era avesso ao ensino formal e espiritual. Em vista disso, B. J. Duarte se virava sozinho, através de leituras independentes que o ajudaram no conhecimento da língua e da literatura francesas, mas que, segundo ele, não lhe serviram muito em matéria de cultura geral. Só retomaria os estudos ao voltar ao Brasil, em 1929, devido à insistência de seu irmão, Paulo Duarte¹⁶ (1899-1984), que logo o “doutrinou” (DUARTE, 1982, v. I, p. 27).

De acordo com B. J. Duarte, para seu irmão era essencial que ele fosse admitido em um curso secundário para, depois, ingressar em uma faculdade, fosse ela qual fosse. Desanimado por ter que frequentar, aos 18 anos, um curso que naturalmente era frequentado

¹⁵ Em entrevista ao MIS/SP (19/5/1981), B. J. Duarte comenta que seu interesse pelo cinema pode ter surgido ainda antes, quando com seus 7 ou 8 anos de idade ia ao cinema *Pathé* aos domingos (que ficava na Praça João Mendes, em São Paulo), no qual entrava com o auxílio de um tio que era porteiro do estabelecimento.

¹⁶ Paulo Duarte foi um intelectual de grande influência na elite paulista e foi fundamental na formação de B. J. Duarte, tanto pessoal quanto profissional. A presença de Paulo Duarte em suas memórias é muito marcante, tendo sido, por exemplo, para além de editor-chefe de alguns jornais e/ou revistas em que trabalhou, o elo entre ele e muitas personalidades que posteriormente viria a conhecer e até tornar-se amigo.

por meninos de 11 anos, passou a cursar o Ginásio Osvaldo Cruz¹⁷, ao mesmo tempo em que trabalhava como “fotógrafo-repórter” no *Diário Nacional*. Ele conta que, estudando à noite, não era raro que o fim de suas aulas coincidissem com o início de seu plantão noturno no jornal (DUARTE, 1982, v. I).

Ao se formar no ginásio, e após prestar uma segunda tentativa no vestibular – “No primeiro vestibular tentado, sacrifiquei-me em latim [...]. No ano seguinte passei de raspão a barreira do vestibular” (DUARTE, 1982, v. I, p. 77) – B. J. Duarte matricula-se na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, contrariando sua vocação para medicina já que esta funcionava em tempo integral e ele precisava trabalhar. Em meio às lembranças que traz desse período, ele destaca seu interesse e bom desempenho na matéria de medicina legal, o que certamente está relacionado ao fascínio pela ciência médica. Orientado pelos professores Almeida Junior e Benedito Siqueira Ferreira, B. J. Duarte desenvolveu um trabalho de conclusão de curso em que unia seus conhecimentos técnicos de fotografia aos que conquistou ao longo da graduação: “Do levantamento foto e cinematográfico do local do crime” (DUARTE, 1982, v. I, p. 77).

Em uma palestra para o Instituto de Ciências Avançadas da USP, disponibilizada em 30 de novembro de 2018¹⁸, a Prof^a. Dr^a. Márcia Regina Barros da Silva nos chama a atenção para o fato de que as fotos utilizadas por B. J. Duarte em seu TCC foram tiradas por ele mesmo, durante sua estada no *Diário Nacional*. Eram fotos de um assassinato que acontecera no centro de São Paulo e que ele fora o primeiro a registrar¹⁹. Como as imagens aparentemente não saíram no jornal (ainda que tenham sido requisitadas para ilustrar o inquérito policial), as únicas informações que temos sobre seu aspecto visual estão embutidas em um comentário proferido pelo Prof. Siqueira, e que B. J. Duarte reproduz em seus escritos: “Mas, onde, diabo, foi você buscar tanta complicação para fotografar um pobre coitado de tripas à mostra?” (DUARTE, 1982, v. I, p. 77-78).

A temática desenvolvida em seu trabalho de fim de curso e desse curto comentário proferido por seu professor revela, mais uma vez, a curiosidade que B. J. Duarte

¹⁷ Nessa época, o ginásio funcionava em um casarão na Rua do Arouche e era dirigido por Pedro Voss (DUARTE, 1982, v. I, p. 59).

¹⁸ “Imagens da Ciência e da Saúde em São Paulo na produção de Benedito Junqueira Duarte”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-9HBIFliW00&t=172s>>. Acesso em: 28 dez. 2019.

¹⁹ Possivelmente, o assassinato do Major Molinaro, evento muitas vezes lembrado por B. J. Duarte: “O Major Molinaro fora até a Assembleia e lá um inimigo dele, quando ele ia entrando, desfechou-lhe três tiros e ele caiu na porta da Assembleia. Um jornalista nosso que estava na Assembleia nessa hora imediatamente telefonou pro *Diário Nacional* e eu fui pra lá feito uma bala. E consegui fotografar o Major Molinaro caído com dor de coração (porque vivia bem aquele homem heim!), caído através das pernas de gente e coisa...” (MIS/SP – 14/5/1981).

nutria para com o desconhecido, o corpo humano e as temáticas médicas, mas também por uma forma muito peculiar de representação. Quando Siqueira opta pela palavra “complicação” para se referir à maneira como B. J. Duarte escolhera fotografar aquela situação, ele parece tentar uma descrição dos ângulos inusitados que nosso personagem buscava utilizar em seus registros.

As imagens produzidas por B. J. Duarte são mesmo impactadas pela experimentação de novos olhares, de novos ângulos, de novas maneiras de se utilizar o equipamento fotográfico, as quais se tornam mais evidentes e cada vez mais singulares em sua atividade como documentarista de filmes científicos, atividade *sui generis* por si só.

1.2. FOTÓGRAFO, RETRATISTA, FOTOJORNALISTA, CRÍTICO DE CINEMA...

Para o pesquisador Rubens Fernandes Júnior, B. J. Duarte é um dos principais nomes da fotografia brasileira da primeira metade do século XX. Delineando suas palavras: “um mestre que trabalhou intensamente na criação e formação de um arquivo de imagens que pudesse dar conta do que foi e como foi o crescimento vertiginoso de São Paulo”. Foi um “profissional dedicado e generoso que sempre procurou difundir e democratizar sua obra, e não confiná-la em arquivos inacessíveis” (FERNANDES JÚNIOR, 2007, p. 21).

Para além do trabalho que desempenhou no *Diário Nacional* entre 1929-1933²⁰ e, paralelamente, como retratista, B. J. Duarte passa por muitas outras experiências no campo da fotografia. Em 1935, realiza alguns projetos na *Revista São Paulo*²¹; em 1937, entra para a Seção de Iconografia do Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo²²; em 1939, se dedica à criação do Foto Clube Bandeirante²³, dentre outras atividades às quais se aplicou ativa e simultaneamente.

²⁰ Na página 59 do primeiro volume de *Crônicas da memória*, B. J. Duarte indica ter trabalhado no *Diário Nacional* entre 1929 e 1933. Já em sua entrevista ao MIS/SP (14/5/1981), comenta ter ficado até fins de 1930, data que é mais plausível, visto que o jornal, segundo verbete do CPDOC, circulou pela última vez em 30 de setembro de 1932. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbetes-tematico/diario-nacional>>. Acesso em: 31 dez. 2020.

²¹ Ver a dissertação de mestrado de Marina Castilho Takami, 2008 (PPG em Estética e História da Arte - USP): “Fotografia em marcha: revista S. Paulo – 1936”. Considerando a *Revista São Paulo* como “objeto cultural de interesse interdisciplinar”, a pesquisadora busca, através da própria revista e de suas imagens, discutir o papel do modernismo, mais especificamente de intelectuais do grupo “verde-amarelo”, na tentativa de construção de um imaginário nacional.

²² Ver a tese de doutoramento da pesquisadora Márcia Juliana Santos (História Social – PUC-SP): “Da capital bandeirante às imagens do cinema institucional de São Paulo (1930-1940)”. Ela dedica o segundo capítulo de sua tese especialmente ao Departamento de Cultura da PMSP e ao trabalho que B. J. Duarte lá desenvolveu.

²³ Ver a tese de doutoramento da pesquisadora Lila Foster, 2016 (ECA – USP): “Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas”. O Foto Clube Bandeirantes e, posteriormente, Foto-Cine Clube Bandeirantes, estão entre os assuntos levantados pela autora, a qual se dedica a pensar na origem e desdobramento das atividades cineamadoras no Brasil.

De acordo com o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), o *Diário Nacional* foi lançado no dia 14 de julho de 1927 como um “instrumento de ação do partido Democrático (PD)²⁴ de São Paulo”. Seus diretores fundadores foram Paulo Nogueira Filho, José Adriano Marrey Filho e Amadeu Amaral. Em 1929, Paulo Duarte assume a chefia da redação com Amador Florence Sobrinho. A gerência passa para Sérgio Milliet²⁵ e as matérias assinadas por Mário de Andrade e Manuel Bandeira tornam-se frequentes²⁶.

Ao contrário de seu pai e de seu irmão, Paulo Duarte, B. J. Duarte conta nunca ter sido atraído pelos “cantos da sereia dessa megera chamada ‘política’”, mesmo quando Hugo Brandi, “homem que urbanizou grande parte do Jabaquara”, acenou-lhe com a possibilidade de eleger-se vereador. Entretanto, apesar de se dizer “alérgico” a essa atividade cívica, ainda em sua adolescência, em São Paulo, sempre se via metido em confusões entre partidos, o que não seria diferente em sua vida adulta, e, mesmo que indiretamente, em sua atuação como crítico: “logo no meu retorno ao Brasil, de um momento pra outro, já estava eu em meio das lutas travadas entre o P. D. e P. R. P., militando em jornal de oposição – *Diário Nacional*” (DUARTE, 1982, vol. I, p. 63-64).

No *Diário Nacional*, B. J. Duarte afirma ter dado início ao seu trabalho como fotógrafo de jornal e ter convivido com Sérgio Milliet, Mário de Andrade, Antônio Couto de Barros, Tácito de Almeida, Rubens Borba de Moraes, Antônio de Alcântara Machado, Herbert V. Levy e outros repórteres de várias funções, os quais ele nomeia de “peixes menores”: Adriano Marrey Filho, Benevides de Rezende, Anselmo de Oliveira²⁷, João Câmara e Arnaldo Florence. Foi devido aos primeiros nomes citados, grupo mais chegado ao seu irmão, que B. J. Duarte conseguiu encetar sua carreira como retratista de pessoas importantes da sociedade paulista (DUARTE, 1982, v. I, p. 27). Através do retrato artístico, técnica que aprendera em Paris, fotografou Olívia Guedes Penteadó, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Tácito de

²⁴ Partido fundado por insatisfeitos com o longo domínio do Partido Republicano Paulista (PRP). Em 1934, o PD decide incorporar-se ao Partido Constitucionalista criado por iniciativa de Armando de Salles Oliveira e é extinto em fevereiro daquele mesmo ano. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-nacional>>. Acesso em: 07 fev. 2020.

²⁵ Sérgio Milliet casa-se com Lourdes, irmã de B. J. Duarte. Um artista e intelectual de grande importância para a cultura de nosso país, em especial a paulista, Milliet foi também uma das figuras mais influentes da Semana de Arte Moderna e, de acordo com o nosso personagem, foi ele quem o formou em matéria de pintura e literatura (MIS/SP – 14/5/1981).

²⁶ Informações retiradas de um verbete escrito por Amélia Cohn e Sedi Hirano para o site do CPDOC. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-nacional>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

²⁷ Para B. J. Duarte, as grandes reportagens do *Diário Nacional* foram feitas por Anselmo de Oliveira no texto e por ele na fotografia (MIS/SP – 14/5/1981).

Almeida, Rubens Borba de Moraes, Alcântara Machado, Di Cavalcanti, Aparício Torelly (Barão de Itararé), Lasar Segall, Paulo Setúbal, dentre outros (MIS/SP – 14/5/1981).

Ainda nessa época, B. J. Duarte passa a identificar suas fotografias com o pseudônimo VAMP, o que futuramente julgará ter sido “um pecado de vaidade e de juventude”. Seu amigo de infância, Herbert Levy, que era cronista esportivo no *Diário Nacional*, observando suas técnicas de iluminação, dizia que seus trabalhos possuíam um tom “vampiresco”, sugerindo-lhe, assim, a assinatura VAMP, que também se mostrará presente no quadro de redatores da *Revista São Paulo* (MIS/SP – 14/5/1981).

Em entrevista ao MIS/SP (14/5/1981), B. J. Duarte admite que sua maneira de iluminar era realmente um pouco “estrabótica” (em suas próprias palavras): “por baixo, por cima, às vezes só iluminava o rosto e deixava todo o corpo esmaecido na sombra”. Para Rubens Fernandes Júnior, que realiza interessantes análises das fotografias produzidas ao longo das diferentes fases da trajetória de nosso personagem, sua série de retratos de figuras da elite paulista revela uma espécie de “câmera nervosa”, a qual parece estar sempre “buscando o melhor ângulo, a melhor luz e o melhor momento em que a realidade cotidiana transcende, com harmonia, a luz, a composição e a verdadeira tranquilidade do fotografado”. Nos de Mário de Andrade, por exemplo, “o foco de luz contínua ‘passeando’ pelo rosto do escritor parece divertir o fotógrafo cujo retrato insinua ‘caras e bocas’ transformando completamente o resultado” (FERNANDES JÚNIOR, 2007, p. 18).

Figura 2 – Retratos de Mário de Andrade por B. J. Duarte



Fonte: B. J. DUARTE, *CAÇADOR DE IMAGENS* (2007, p. 190)

Como B. J. Duarte era o mais jovem do grupo de fotógrafos²⁸ que trabalhava nos principais jornais de São Paulo, e como ele não conhecia as técnicas da fotografia aplicada ao jornalismo, levou um tempo até aprender os códigos da profissão e ser aceito entre seus colegas. Na verdade, ele conta só ter sido verdadeiramente acolhido e levado a sério quando, à porta do Congresso do Estado, conseguiu fotos exclusivas do assassinato do cabo eleitoral do PRP, Major Molinaro, as quais, como já sugerimos, ele parece ter utilizado em seu trabalho de fim de curso para se graduar em direito (DUARTE, 1982, v. I).

Logo após sua saída do *Diário Nacional*, B. J. Duarte passa a trabalhar com Ruy Bloem na organização da Secretaria da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da recém-criada Universidade de São Paulo (1934)²⁹. Já em 1935, ele é convidado por Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia a compor a equipe de fotografia da *Revista São Paulo*. Seus principais colaboradores foram: “Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia, editores; B. J. Duarte e Theodor Preising³⁰, fotógrafos exclusivos; Lívio Abramo, hábil desenhista e hoje notável pintor e gravador; Osmar Pimentel e Francisco Carlos de Castro Neves, redatores [...]” (DUARTE, 1982, v. I, p. 72).

Criada por Armando de Salles Oliveira, a *Revista São Paulo* atuaria como um meio de comunicar os feitos de sua administração³¹: “era o espelho da atividade de nosso Estado, manejado por seu governador de então” (DUARTE, 1982, v. I, p. 72). Segundo B. J. Duarte, essa era a primeira vez que o valor informativo e didático da imagem fotográfica seria verdadeiramente reconhecido pela imprensa brasileira, já que a revista “servia-se da fotografia como seu principal meio de comunicação, reduzindo os textos à sua expressão mais

²⁸ O grupo se compunha dos seguintes nomes: “Aurélio Becherine, o primeiro ‘fotógrafo de jornal’ da imprensa paulistana, em serviço durante muitos anos em ‘O Estado de S. Paulo’, substituído mais tarde por Reynaldo Ceppo, proprietário de uma oficina de reparos e de vendas de aparelhos fotográficos, na Mooca, se bem me lembro; os irmãos Eloy e Anibal, o primeiro, durante algum tempo a prestar também serviços ao ‘Estado’, o segundo, fotógrafo da ‘Folha da Noite’; Miguel Falleti, de ‘A Gazeta’, o Mazza, do ‘Correio Paulistano’, o Glicério, do ‘São Paulo Jornal’ e Manoel Ginjo, do ‘Diário Popular’” (DUARTE, 1982, v. I, p. 70).

²⁹ Ruy Bloem era o secretário da Faculdade e B. J. Duarte o seu auxiliar. Nesse cargo, ele diz ter desenvolvido o que hoje é conhecido como relações públicas (DUARTE, 1982, v. I).

³⁰ De acordo com B. J. Duarte, foi Theodor Preising que o iniciou no pequeno formato, *Leica* e *Contax*, e nos banhos de grão fino (MIS/SP – 14/5/1981). Ele conta um pouco mais sobre a carreira de Preising numa matéria escrita para a *Folha de S. Paulo* de 29 jul. 1962 – “THEODOR PREISING E A ‘SÃO PAULO’”.

³¹ A revista foi efetivamente lançada em janeiro de 1936 e seu projeto foi idealizado por Cassiano Ricardo em fins de 1935. Auxiliar de gabinete e secretário do governador do estado de São Paulo, Cassiano Ricardo, junto de Menotti Del Picchia, articula todo o projeto da revista sob a anuência de Armando de Salles Oliveira que “primeiro assumiu a administração de São Paulo como interventor federal (1933-1935) e em seguida foi eleito governador constitucional (1935-1936)” (TAKAMI, 2008, p. 19).

simples”³² (DUARTE, 1982, v. I, p. 72). Circulando apenas durante o ano de 1936, foi mensal até o oitavo número e passou a ser bimestral em seus dois últimos números (TAKAMI, 2008).

Figura 3 – Reportagem “O sentido paulista da vida brasileira quer dizer”: *Revista São Paulo*, n.1, p.10-11



Fonte: “FOTOGRAFIA EM MARCHA: REVISTA S. PAULO – 1936”, 2008, p. 65, (Dissertação - USP).
 Autora: Marina Castilho Takami

Impressa em rotogravura e ainda em papel de grande formato³³, a *Revista São Paulo* “utilizava-se do confronto das imagens, que a aproximava iconicamente com a simultaneidade do cinema e a velocidade da metrópole emergente” (FERNANDES JÚNIOR, 2007, p. 16). Sua elaboração contou com uma experiência de criação compartilhada, na qual os fotógrafos disponibilizavam as imagens a Lívio Abramo (responsável pela direção de arte), que, junto deles, criava suas características fotomontagens (**figura 5**) – uma das “mais ricas experiências em termos de linguagem, que despertava o leitor para uma nova sensibilidade” (FERNANDES JÚNIOR, 2007, p. 16).

Para B. J. Duarte, o trabalho fotográfico desenvolvido por ele e por seu companheiro de trabalho na revista, Theodor Preising, eram bastante distintos e, por isso, de fácil identificação. Conforme suas palavras, Preising era um fotógrafo considerado “acadêmico”, que possuía “bases certinhas de composição” e que não “admitia certas liberdades”; já ele vinha da “escola de Paris, conhecendo Man Ray... influenciadíssimo por aquela gente”, de maneira que as do Preising “eram mais técnicas” e as dele “mais ousadas, no sentido artístico”. Exemplifica: “Eu, por exemplo, quando fotografava uma criança, gente

³² Os artigos publicados pela revista eram breves e descritivos. O texto costumava ser dedicado ao “espaço dos editoriais, onde se reproduziam também depoimentos de leitores. Foram poucos os artigos assinados publicados na *S. Paulo*” (TAKAMI, 2008, p. 13).

³³ “A ênfase nas imagens levou à escolha do grande formato da Revista (31,5 cm X 45 cm, 24 páginas – exceto o exemplar 10, com 36 páginas), à opção pelo uso do suplemento (páginas dobráveis) e à preferência pelo processo de impressão em rotogravura, realizado nas oficinas da *Graphicars Romiti e Lanzara*” (TAKAMI, 2008, p. 12).

do grupo escolar, eu procurava tirar o ponto de vista da criança, quer dizer, de baixo para cima, então saía aquilo meio deformado”. A ilustração da revista foi fortemente impactada por valores vanguardistas, tanto aqueles adquiridos por B. J. Duarte com o movimento da *Avant Garde* em Paris como aqueles advindos do movimento modernista brasileiro, principalmente a partir das figuras de Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia (MIS/SP – 14/5/1981).

Simultaneamente à organização da *Revista São Paulo*, passou a ser estruturado, na gestão do prefeito Fábio da Silva Prado (1934-1938), o Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo³⁴, onde B. J. Duarte viria a trabalhar a convite de Mário de Andrade³⁵, em sua denominada Seção de Iconografia. O Departamento era resultado de um projeto ambicioso que tencionava, nas palavras de Paulo Duarte, ser o “germe do Instituto Brasileiro de Cultura” ou “a célula de um vasto programa cultural que iria ser desenvolvido em todo o Estado para, mais remotamente, se irradiar pelo Brasil” (FERNANDES JÚNIOR, 2007, p. 17).

Nomeado chefe da Seção de Iconografia do Departamento de Cultura no ano de 1937, B. J. Duarte iniciou um trabalho de fôlego se dedicando a registrar o máximo possível das atividades do Departamento na cidade, mas também a organizar minuciosamente um acervo com fotografias compradas de Aurélio Becherine³⁶ (FERNANDES JÚNIOR, 2007). Ao que parece, a Seção de Iconografia foi criada justamente no período em que Paulo Duarte, quando assessor do prefeito Fábio Prado, decidiu comprar essa coleção de fotografias de Becherine, que eram grandes caixotes com negativos que iam do 9 x 12 ao 24 x 30 – negativos da São Paulo antiga, produzidos pelo próprio Becherine, mas também algumas chapas que ele comprara de fotógrafos como Valério Vieira, Guilherme Gaensly e Militão Augusto de Azevedo (MIS/SP – 14/5/1981).

Impressionado com a beleza daquele patrimônio documental da cidade e do Estado de São Paulo – “Fotografias lindas [...]. Bem enquadradas. De uma nitidez absoluta” (MIS/SP – 14/5/1981) –, B. J. Duarte mandou fazer um móvel, de aço inoxidável, com

³⁴ De acordo com o site da Prefeitura de São Paulo, o Departamento de Cultura nasceu do sonho de várias personalidades como Sérgio Milliet, Mário de Andrade e Paulo Duarte; esse último, autor do primeiro projeto que fora enviado em 1935 para o então prefeito de São Paulo, Fábio da Silva Prado. O Departamento de Cultura teve como primeiro diretor o escritor Mário de Andrade e foi criado a partir do Ato nº 861. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/a_secretaria/>. Acesso em: 02 fev. 2020.

³⁵ B. J. Duarte conta em entrevista ao MIS/SP (14/5/1981) que o grupo da Semana de Arte Moderna, com o qual ele conviveu intimamente e do qual Mário de Andrade fazia parte, dava muito valor à fotografia, e, mais especificamente, à documentação fotográfica. Segundo sua fala, se não fosse por Mário de Andrade ele não teria entrado na Prefeitura, e dessa forma não teria sido conservado o aspecto da São Paulo antiga “com o carinho e o amor” com que o fez.

³⁶ Segundo B. J. Duarte, o primeiro fotógrafo de jornal em São Paulo, o qual trabalhou para *O Estado de S. Paulo* e começou a fotografar a cidade com um desejo muito claro de documentar uma época (MIS/SP – 14/5/1981).

ranhuras que permitissem a ventilação e prevenissem a proliferação de fungos, exclusivo para elas. Sendo assim, organizou minuciosamente tal acervo, que ele se pôs a identificar, foto por foto, através de placas, esquinas e vestuário da época, os lugares onde foram tiradas, catalogando-as no novo armário. Já com relação aos registros das ações do Departamento, B. J. Duarte fotografou, entre outras coisas, trechos da cidade que iam ser totalmente transformados pela urbanização, a construção de viadutos e avenidas, grande parte das obras que foram feitas durante os oito anos da primeira gestão do prefeito Prestes Maia, que durou de 1938 a 1945. Sobre esse trabalho, ele observa: “Eu fazia o possível para documentar o máximo, porque eu achava que não era só a parte de engenharia que interessava, mas a parte documentária. [...]. Então eu fotografava tudo que podia se relacionar com a época e com o lugar” (MIS/SP – 14/5/1981).

Para Rubens Fernandes Júnior, é através das imagens que B. J. Duarte realiza durante seus primeiros anos no Departamento de Cultura que seu apreço pelo rigor documental se tornará mais concreto e perceptível:

No registro do projeto das grandes avenidas, Rebouças, Ipiranga, São João, Nove de Julho, Avenida do Estado, entre outras, do projeto de edifícios públicos, como o Estádio Pacaembu, Instituto Biológico, Instituto Butantan, Hospital das Clínicas, Biblioteca Pública Municipal, penitenciária, Aeroporto de Congonhas; de outros melhoramentos, como o Viaduto do Chá, Túnel da Avenida Nove de Julho e a retificação do Rio Tietê; tal qual o cirurgião que gostaria de ter sido, B. J. Duarte realizou uma documentação com extrema precisão, que dá à cidade um registro superlativo daquele momento de progresso e imponência ordenada (FERNANDES JÚNIOR, 2007, p. 19).

Figura 4 – “Estádio Municipal do Pacaembu, 21 abr. 1939”



Fonte: B. J. DUARTE, *CAÇADOR DE IMAGENS* (2007, p. 144)

Figura 5 – “Parque Infantil Dom Pedro II. Brás, 1937”



Fonte: B. J. DUARTE, *CAÇADOR DE IMAGENS* (2007, p. 41)

Nas **figuras 4 e 5**, se comparadas a outras fotografias tiradas por B. J. Duarte (sejam elas retratos, fotografias de jornal ou fotografias de cunho documental), é possível notar a escolha e a constância de alguns elementos estéticos, como a exploração dos efeitos de luz e sombra, o enaltecimento das linhas/formas e a utilização de enquadramentos mais enviesados – imagens que exemplificam muito bem o seu estilo enquanto fotógrafo e, em seguida, como autor de documentários científicos.

Para Michel Robert Alves de Lima, em meio ao grande desdobramento de atividades que desenvolveu no Setor de Iconografia do Departamento de Cultura, nosso personagem documentou, para mais, os “cortiços, moradias populares, gêneros alimentícios e acabou por produzir um expressivo lote de imagens dos parques infantis municipais³⁷ – o maior volume de imagens que produziu sobre um único tema” (ALVES DE LIMA, 2007, p. 26).

³⁷ Ver dissertação de mestrado da pesquisadora Carolina da Costa e Silva: “O Álbum Parques Infantis como Objeto Cultural. São Paulo, 1937”, São Paulo (Faculdade de Educação - USP), 2008. Trata-se de uma pesquisa historiográfica cujo objeto de estudo foi o álbum fotográfico Parques Infantis, produzido em 1937 sob encomenda do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo. Para além de um entendimento sobre as possíveis questões que levaram à sua elaboração, a pesquisadora procura analisar sua “materialidade e circulação”.

Figura 6 – “Cortico. Rua das Flores, década de 1930”



Fonte: B. J. DUARTE, *CAÇADOR DE IMAGENS* (2007, p. 41)

Com o fim da gestão de Prestes Maia e com a demissão de Mário de Andrade, o Departamento de Cultura e sua Seção de Iconografia passaram a ser descaracterizados, o que repercute nas imagens do acervo: “perdem a diversidade e, depois de certo tempo, até mesmo a identificação, com progressivo relaxamento no trabalho de catalogação”³⁸ (ALVES DE LIMA, 2007, p. 26). É de forma muito pesarosa que B. J. Duarte comenta sobre a gestão Prestes Maia em entrevista, dizendo que ele era “um homem muito capaz, mas de vistas muito curtas”. Na sua opinião, ele “não dava nenhum valor à cultura. Ele mutilou o Departamento de Cultura. Ele só conservou o que tinha sido feito, mas não dava nenhuma expansão, não dava meios para se expandir e cumprir totalmente o programa traçado pelo Mário de Andrade” (MIS/SP – 14/5/1981).

Outra importante atuação de B. J. Duarte no campo da fotografia foi sua participação na fundação do Foto-Clube Bandeirantes, em 28 de abril de 1939, ano em que também termina sua graduação pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Para a pesquisadora Lila Foster, o “clube teve um importante papel no desenvolvimento da fotografia no país, organizando salões, inspirando a criação de outros foto-cines³⁹, além de

³⁸ “A produção de B. J. Duarte existente na Seção de Arquivos e negativos do DPH [Departamento do Patrimônio Histórico], herdeira do acervo fotográfico do Departamento de Cultura, monta a 2.691 imagens identificadas. Destas, cerca de metade, em negativos de diacetato de celulose, se perdeu pela degradação desse suporte, restando apenas o contato de referências das fichas de identificação. As demais, embora também em suporte instável – negativos de nitrato de celulose –, ainda estão em estado razoável” (ALVES DE LIMA, 2007, p. 27).

³⁹ Ainda no início de 1940, um ano após a sua fundação, a atividade cinematográfica é incluída pelo Foto-Clube, agora Foto-Cine Clube Bandeirantes. O impulso inicial foi dado por Thomaz Farkas e “dentre as ações

conectar amadores pelo país e pelo mundo” (FOSTER, 2016, p. 144). O Foto-Clube Bandeirantes “se tornou o centro da fotografia produzida em São Paulo e, em pouco tempo, transformou-se em polo aglutinador da fotografia moderna no Brasil”. Devemos destacar ainda a contribuição de B. J. Duarte “como membro da Comissão de Seleção e Premiação do Salão Paulista de Arte Fotográfica, mais tarde Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo” (FERNANDES JÚNIOR, 2007, p. 18).

Sobre sua carreira como crítico de cinema, que nos parece ter sido a mais estudada até o momento, o professor e pesquisador Afrânio Catani, em seu artigo “Anhembi e a Crítica de Cinema (1950-1962)”, publicado nos “Estudos de Cinema Socine II e III” (2000), informa que B. J. Duarte iniciou seus escritos em *O Estado de S. Paulo* entre 1946 e 1950. Posteriormente, passou para as *Folhas* (da *Manhã*, *Tarde* e *Noite*), onde trabalhou entre os anos de 1956 e 1965, e assumiu, simultaneamente, o cargo de coordenador e principal crítico de cinema da revista *Anhembi* entre 1950 e 1962. Escritor de linguagem rebuscada, ele era, “à sua maneira, um defensor engajado do cinema brasileiro embora quase sempre se chocando contra as tendências dominantes e, principalmente, contra vários críticos ‘liberais’ ou de ‘esquerda’ do período” (CATANI, 2000, p. 174).

Novamente por interferência de seu irmão, Paulo Duarte, B. J. Duarte passou, então, a escrever na coluna de crítica cinematográfica de *O Estado de S. Paulo*. É de maneira muito dura que analisa sua estadia no jornal, declarando o quanto a liberdade de expressão era por ele estimada, liberdade que, quando por algum motivo se esvaía, era razão para cancelar sua contratação. Esse problema lhe sucedeu tanto n’*O Estado* quanto nas *Folhas de S. Paulo* – no primeiro, ele foi solicitado a fazer críticas mais brandas devido a reclamações advindas do circuito exibidor; e, no segundo, suas matérias começaram a ser alteradas e modificadas antes de serem publicadas, certamente por conta do teor contestador de sua escrita⁴⁰ (DUARTE, 1982, v. I).

Diferentemente das crônicas anteriormente produzidas por Guilherme de Almeida (um dos mais importantes escritores ligados ao movimento modernista), as quais julga como “agradáveis de ser lidas, mas de pouquíssimo conteúdo cinematográfico”, B. J. Duarte diz ter transformado a coluna de cinema de *O Estado de S. Paulo* em um “centro de debates, polêmicos muitas vezes, mas absolutamente sinceros e longe de qualquer interesse pessoal de

promovidas estavam a projeção de filmes amadores e a publicação de artigos técnicos com ênfase em como se tornar um verdadeiro amador e não somente um cinegrafista de fim de semana” (FOSTER, 2016, p. 153).

⁴⁰ Nos capítulos “Sob a sombra do ‘Estadão’” e “Ao cair das Folhas...”, presentes em seu primeiro volume de “crônicas da memória”, B. J. Duarte conta com detalhes sobre sua estadia e, principalmente, sobre os motivos que o levaram a deixar ambos os jornais (DUARTE, v. I, 1982).

quem quer que fosse”⁴¹ (MIS/SP – 14/5/1981). Em seu primeiro livro de crônicas, ele diz que sua ação no setor de críticas cinematográficas do mesmo jornal era praticamente diária e, mais uma vez, se remete ao seu cunho polêmico, principalmente nos textos em que se dispunha a falar sobre determinados aspectos do cinema brasileiro emergente (DUARTE, 1982, v. I).

De acordo com o pesquisador Arthur Autran, uma curiosa característica que se fazia presente na notável quantidade de textos dedicados a pensar o cinema brasileiro, a pensar nas possibilidades de elaboração de uma indústria nacional, era, com efeito, a reiteração de que não existia produção cinematográfica no Brasil. Muitos textos foram escritos “sobre algo que na própria opinião dos autores não existe ou que de tão banal é como se não existisse” (AUTRAN, 2013, p. 34). Muito ativo na crítica cinematográfica paulista, B. J. Duarte, quase sempre insatisfeito com o cinema que era realizado no Brasil, chega a dizer em um de seus textos para *O Estado de S. Paulo* que “cinema nacional é coisa que não existe”, embora houvesse algumas exceções (o que é bastante contraditório), como “Limite de Mário Peixoto e Uma aventura aos 40 de Siqueira Sampaio”⁴² (AUTRAN, 2013, p. 35).

O pensamento de B. J. Duarte sobre a inexistência de um Cinema brasileiro, “com c maiúsculo”, caminhava junto de uma ideia um tanto quanto empreendedora. Ele idealizava um cinema que fosse “regional”, pautado pela cultura de nossos realizadores, mas que também fosse “universal”, ou seja, adequado a uma circulação mundial. Todas as suas contestações, assim como de outros críticos da época, acenavam à construção de um grande estúdio, o qual ergueu-se em novembro de 1949 com o nome de Cia. Cinematográfica Vera Cruz, e pela qual B. J. Duarte se colocaria a militar avidamente (AUTRAN, 2013, p. 35).

Nas *Folhas de S. Paulo*, ele entra pelas mãos de Ruy Bloem, seu antigo companheiro de organização da Secretaria da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Redator-chefe da *Folha da Noite*, Ruy Bloem convida B. J. Duarte para auxiliá-lo no desenvolvimento de “uma ação intensa no jornal”, organizando um setor cultural que abrangesse desde a música popular até as conferências do mais alto nível, oferecendo-lhe, de início, a coluna de crítica de cinema da *Folha da Noite* (DUARTE, v. I, 1982, p. 95).

Em meio às críticas publicadas por esse jornal, aquelas em que B. J. Duarte argumenta contra o Cinema Novo (e foram muitas) chamam a atenção. Suas análises vão desde o modo como Glauber Rocha se expressa em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*

⁴¹ Apesar de B. J. Duarte dizer-se imparcial em suas críticas, é preciso saber que ele manifestava valores muito claros do que julgava essencial para a instituição de um “verdadeiro cinema nacional”, e militava severamente a favor desses anseios.

⁴² B. J. Duarte. *Da inexistência do cinema nacional*. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 maio 1949. apud AUTRAN, 2013, p. 34. Os filmes citados foram produzidos respectivamente em 1931 e 1947.

(1963)⁴³, que, em suas palavras, não “se vale de qualquer ordenação ao apresentar seus critérios e ideias”, tendo o leitor que “fazer ele próprio o que competia ao autor”, até um detalhado exame do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Dentre as edições com as quais tivemos contato, ele dedica “DEUS E O DIABO... (CONVERSA COM GLAUBER ROCHA – I)”, de 22 de agosto de 1964, e “... NA TERRA DO SOL (CONVERSA COM GLAUBER ROCHA – CONCLUSÃO)”, de 25 de agosto de 1964, a relatar uma conversa que teve com Glauber Rocha sobre seu polêmico livro e ainda sobre seu filme; e “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL - I”, de 4 de setembro de 1964, e “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL – CONCLUSÃO”, de 5 de setembro de 1964, a analisar cada aspecto do mesmo filme. De modo geral, B. J. Duarte qualifica a película como “deplorável em matéria de linguagem cinematográfica”⁴⁴, recusando veementemente sua estética, como, por exemplo, a utilização da câmera na mão, tal qual as ideias anti-industriais do movimento.

B. J. Duarte nutria tamanho desgosto pelo movimento cinemanovista que fazia questão de sempre mencioná-lo entre aspas: “cinema novo”. Para ele, o grupo não oferecia nada de verdadeiramente novo ao cinema brasileiro, não fazia jus ao nome. B. J. Duarte e o Cinema Novo se encontravam, de acordo com sua própria fala, “tão opostos” que nem mesmo se “valendo de um amplificador de som” ele se faria entender⁴⁵.

Na revista *Anhembi* (dirigida por Paulo Duarte), ao mesmo tempo em que escrevia para as *Folhas de S. Paulo*, B. J. Duarte se dedica à seção nomeada “Cinema de 30 dias”, a qual “foi publicada nos 144 números do periódico, sem uma falha sequer, totalizando 482 matérias” (CATANI, 2000, p. 174). A seção tem B. J. Duarte como autor principal com 95 matérias assinadas e mais outras 200 sem sua assinatura. Em meio a outros colaboradores, como Marcos Margulies, Trigueirinho Neto, Walter da Silveira, Paulo Emílio Salles Gomes, Francisco Luiz de Almeida Salles, Lima Barreto, Ida Laura Ricardo de Sales, Eduardo Coutinho, Georges Sadoul, Henri Langlois, Heloísa Buarque de Hollanda, entre outros, encontramos o nome de Alberto Cavalcanti, personagem que B. J. Duarte admirava (pessoal e profissionalmente) e pelo qual constantemente intervinha através de suas críticas (CATANI, 2000).

Em entrevista ao MIS/SP (19/5/1981), mas também em seus livros de memórias, B. J. Duarte muitas vezes se põe a falar sobre o relacionamento que estabeleceu com Alberto

⁴³ Apenas sobre a *Revisão crítica* publica cerca de cinco matérias: “OS PRINCÍPIOS DO CINEMA NOVO” (24 nov. 1963); “DESAGRAVO AO CINEMA PAULISTA” (01 dez. 1963); “REVISÃO CRÍTICA DO CINEMA NOVO” (15 dez. 1963) e “UMA LIÇÃO DE HUMANIDADE” (15 dez. 1963).

⁴⁴ “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL – I”, *Folha de S. Paulo*, setembro de 1964.

⁴⁵ “OS PRINCÍPIOS DO CINEMA NOVO”, *Folha de S. Paulo*, 24 nov. 1963.

Cavalcanti, seja particularmente, seja através de cartas. O próprio prefácio do seu segundo livro de crônicas (v. II, 1982), no qual B. J. Duarte dedica um capítulo inteiro a descrever alguns dos variados episódios por eles vividos e a expor correspondências trocadas por ambos ao longo de anos, foi escrito por Cavalcanti.

No referido capítulo, intitulado “A casa de São Bernardo”, B. J. Duarte conta que todo domingo, durante o tempo em que Alberto Cavalcanti permaneceu no Brasil, ele ia à sua casa, acompanhado ou não, de outros amigos como Caio Scheiby, Múcio Porfírio Ferreira e Trigueirinho Neto. É com muito pesar e movido por uma vívida nostalgia que ele se lembra dos momentos que compartilharam, assim como de quando Alberto Cavalcanti partiu do Brasil em consequência do insucesso da tão idealizada Vera Cruz⁴⁶ (DUARTE, v. I, 1982).

Figura 7 – B. J. Duarte, Rute Duarte (segunda esposa de B. J. Duarte), Alberto Cavalcanti e Noêmia Mourão, respectivamente. Fotografia da década de 1970.



Fonte: *CRÍTICAS DE B. J. DUARTE. PAIXÃO, POLÊMICA E GENEROSIDADE* (2009, p. 12)

De acordo com Afrânio Catani, a seção “Cinema de 30 dias” foi “moldada à ‘imagem e semelhança’ de B. J. Duarte, seu coordenador” (CATANI, 2000, p. 187), chegando à conclusão de que tal seção tendia a ser utilizada para a manifestação do que ele acreditava que o cinema brasileiro deveria ser, mas não era. Ainda com base nas conclusões de Catani, via de regra, B. J. Duarte

foi um crítico de cinema que atuou na contramão do campo cinematográfico paulista, pondo-se contra a legislação protecionista, atacando parte do cinema que se fazia no Brasil da época (as chanchadas e comédias ligeiras), defendendo Cavalcanti de maneira acrítica, tendo como ideário o cinema de “boa qualidade” – com a importação

⁴⁶ De acordo com as convicções de B. J. Duarte, a Cia. Cinematográfica Vera Cruz entrou mesmo para a história do Cinema brasileiro, agora com “c” maiúsculo, como uma das fases mais notáveis de sua trajetória (DUARTE, 1982, v. II, p. 108).

de técnicos e diretores estrangeiros –, apoiando como cineasta ideal aquele que fosse capaz de conferir ao cinema nacional um padrão universal, respeitado em todo o mundo e em condições de realizar a obra cultural e educativa ainda não efetuada, qual seja, ‘a de elevar o povo ao cinema’ – ao contrário, portanto, do que se fizera até então e do que havia sido possível, isto é, “baixar o cinema ao povo” (CATANI, 2000, p. 179).

No último artigo de abertura da seção “Cinema de 30 dias”, intitulado “A luz que se apaga...”, e que foi incorporado ao primeiro volume de “crônicas da memória”, B. J. Duarte, ao mesmo tempo que enfatiza a eficiência da revista em registrar “tudo quanto de maior aconteceu” em seus 12 anos de existência, fala sobre o primeiro e em sua opinião, um de seus mais importantes artigos: a análise do filme *Caiçara* (1950), película produzida por Alberto Cavalcanti e que inaugurara as atividades da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (DUARTE, v. I, 1982, p. 168-169). Apesar de ser bastante crítico com relação ao roteiro, à música, à atuação e ao próprio “drama do caiçara” que acabou por não apresentar “as características de sua terra”, enaltece a película e a ação de Cavalcanti, já que ela era a representação “de um cinema que nasce, de uma trajetória que se instala, honesta e seguramente, sem a aventura do ‘cinema nacional’ e sem os velhacos que durante tanto tempo desmoralizaram o verdadeiro cinema do Brasil” (CATANI, 2000, p. 176).

Para termos uma visão mais abrangente da interlocução que B. J. Duarte estabelecera na atividade cultural brasileira, recorremos a mais uma fala do pesquisador Afrânio Catani, que sintetiza algumas de suas outras intervenções em um parágrafo de seu artigo: destacado animador cultural, B. J. Duarte participou de inúmeros “debates sobre cinema nacional e estrangeiro que tiveram lugar em emissoras de rádio e televisão, bem como fez conferências por toda a capital”. Ainda no período em que trabalhava em *O Estado de S. Paulo*, deu cobertura “aos debates e às atividades do segundo Clube de Cinema de São Paulo, fundado em 1946 e foi um dos fundadores da Fundação Cinemateca Brasileira (1956) [sic]”. Fez parte de júris de premiações cinematográficas e também ajudou a criar, em 1956, a Associação de Críticos de Cinema de São Paulo, da qual viria a se tornar presidente. E, durante as festividades do Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954), organizou, em parceria com Francisco Luiz de Almeida Salles e Caio Scheiby, a II Retrospectiva do Cinema Brasileiro⁴⁷ (CATANI, 2000, p. 174-175).

⁴⁷ De acordo com Carlos Roberto de Souza, a *I Retrospectiva* do Cinema Brasileiro aconteceu em 1952 e estimulou, dentre outras coisas, o início do processo de redescoberta de Humberto Mauro, que, desde 1936, “afastara-se quase inteiramente do cinema comercial e desenvolvia uma brilhante mas discreta carreira de documentarista no Instituto Nacional do Cinema Educativo – INCE, ligado ao Ministério da Educação”. Tal redescoberta é ligada ao nome de Caio Scheiby, que, incentivado por B. J. Duarte, desenvolveu um interesse pelo cinema brasileiro antigo que o levou aos “depósitos de fitas velhas de Thiers T. B. Conselho”, em Belo Horizonte, lugar onde encontra três filmes de Humberto Mauro, dentre eles, *Sangue mineiro* (1929). E,

1.3. CINEASTA

De acordo com Afrânio Catani, B. J. Duarte estreia suas atividades cinematográficas ainda nos anos 1930, no Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, onde, além de fotógrafo, passa a trabalhar “como documentarista e produtor, elaborando mais de 500 filmes informativos, educativos, didáticos, científicos e de divulgação promocional” (CATANI, 2000, p. 169). Já a pesquisadora Márcia R. Barros da Silva especifica que B. J. Duarte iniciou sua produção de documentários no Departamento de Cultura, em 1936, com o filme *Parques e jardins de São Paulo*⁴⁸, e que seu primeiro filme de temática científica, que ela diz ser *Apendicectomia*, foi produzido no ano de 1943 (SILVA, 2007a).

Também com relação ao seu primeiro filme documentário, B. J. Duarte (diferentemente do que diz a pesquisadora) conta em entrevista ao MIS/SP (19/5/1981) que este, intitulado *Viagem em torno de São Paulo*, fora produzido em princípios de 1937, enquanto que na entrevista de 14 de maio de 1981, comenta sobre o mesmo ter sido feito em meados de 1946. Analisando esses dados mais a filmografia que organizamos, e partindo das informações catalogadas pela Cinemateca Brasileira (APÊNDICE A), chegamos à conclusão de que B. J. Duarte pode ter se confundido, já que *Viagem em torno de São Paulo* parece ter sido feito em 1943, constando, antes dele, pelo menos mais dez filmes.

O que depreendemos das referências por nós consultadas foi o seguinte: enquanto B. J. Duarte trabalhava na Seção de Iconografia, encontrou no Departamento de Cultura um pequeno equipamento amador, uma câmera Kodak, modelo F, e um tripé, o que o levou a propor a Mário de Andrade a realização de um filme das poucas “reliquias” que sobravam da história de São Paulo. Para isso, Mário de Andrade lhe arranhou uma pequena verba que o levou, ao lado de Nuto Santana (diretor do Arquivo Histórico de São Paulo), a curtas excursões em redor de São Paulo, registrando lugares como o sítio da Ressaca, que tinha sido propriedade do Padre Albernaz (MIS/SP – 19/5/1981). Todavia, cruzando essas informações com a filmografia de B. J. Duarte, identificamos o filme *Relíquias históricas de São Paulo*

aparentemente, segundo o pesquisador, foi justamente a partir da exibição desses três “filmes no auditório do MAM para Lourival [Gomes Machado], B. J. Duarte e o próprio Caio, que surgiu a ideia da organização de uma retrospectiva de cinema brasileiro”. Já a *II Retrospectiva* aconteceu durante os eventos programados para o aniversário de 400 anos de fundação da cidade de São Paulo (1954), como o I Festival Internacional de Cinema do Brasil, e sua organização ficou a cargo de Caio e B. J. Duarte (SOUZA, 2009, p. 62-64).

⁴⁸ Na base “Filmografia”, vinculada ao site da Cinemateca Brasileira, o filme *Parques e jardins de São Paulo* (COR) é datado de 1941. Existe um outro filme, com o mesmo título e datado 1936, como evidencia a pesquisadora, mas que fora produzido pela Cinédia, no Rio de Janeiro.

(BP), que é datado de 1939 pela Cinemateca, a qual reconheceu, em meio às suas imagens, registros do sítio da Ressaca.

Após a feitura de *Relíquias históricas de São Paulo*, que nos parece ter sido o seu primeiro filme, a Kodak enviou a B. J. Duarte um rolo de Kodachrome para realização de um teste, e ele o fez seguindo “todas as indicações da bula que vinha junto com o filme” (MIS/SP – 19/5/1981), produzindo, possivelmente, o já citado documentário *Parques e jardins de São Paulo*⁴⁹, em 1941. Em seguida, e após uma exibição desse filme para Rone Amorin, que trabalhava no Escritório do Coordenador de Assuntos Inter-Americanos, este teve a ideia de mandar buscar mais 10 rolos de Kodachrome, por meio da Coordenadoria, para que “fosse feito um pequeno filme sobre São Paulo” (MIS/SP – 19/5/1981), o que avaliamos ter gerado *Viagem em torno de São Paulo*, que parece ser o mesmo identificado pela Cinemateca como *Viagem em redor de São Paulo* (COR), 1943-44. O filme pode ser visualizado no Banco de Conteúdos Culturais, e é antecedido por uma cartela de agradecimento ao mesmo Escritório do Coordenador de Assuntos Inter-Americanos citado por B. J. Duarte em entrevista. Não devemos nos esquecer, porém, que em meio a essas possíveis primeiras produções, identificamos outros filmes, o que indica a necessidade de continuidade da presente investigação.

A afirmação da pesquisadora Márcia R. Barros da Silva (2007a) sobre o primeiro filme de temática científica produzido por B. J. Duarte também revela algumas contradições. Em primeiro lugar, o filme *Apendicectomia*, que a pesquisadora data de 1943, é identificado pela Cinemateca Brasileira como de 1949. Em segundo lugar, B. J. Duarte relata em entrevista (MIS/SP – 19/5/1981) que seu primeiro filme foi *Pneumonectomia total direita por câncer broncogênico*⁵⁰, conforme ele produzido em 1949, sendo que nos registros da Cinemateca encontramos duas possibilidades de datas: *Pneumonectomia total*, de 1949, e *Pneumonectomia total direita por câncer broncogênico*, de 1950. Já em seu terceiro volume de crônicas, B. J. Duarte corrobora essa última data, mencionando que o filme fora rodado “numa manhã de outubro de 1950” (DUARTE, 1982, v. III, p. 14).

⁴⁹ De acordo com B. J. Duarte o filme “mostrava todos os parques e jardins da cidade, muito bem tratados, os recantos mais pitorescos, o centro da cidade, os seus tipos populares, como vendedores de bilhete de loteria, enfim...”. Foi revelado nos EUA e exibido “com grande êxito” pelo escritório do coordenador dos negócios interamericanos. Sua primeira crítica foi escrita por Múcio Porfírio Ferreira quando na *Folha da Noite* (MIS/SP - 19/5/1981).

⁵⁰ B. J. Duarte recorda que *Pneumonectomia total direita por câncer broncogênico* (retirada total de um câncer de pulmão) é resultado de um primeiro teste que realizou em parceria com o Prof. Edmundo Vasconcelos. Fala também sobre o deslumbramento das imagens na tela, após a espera de quatro meses para a volta do filme, que era revelado nos EUA: “E no dia que ele chegou não posso dizer o que aconteceu. Eu acho que só mesmo um acontecimento de altíssima emoção poderia ser comparado com o que usufruímos numa sala da Faculdade de Medicina, o Prof. Vasconcelos e eu” (MIS/SP – 19/5/1981).

Ademais, antes de encabeçar sua carreira como documentarista de filmes científicos, B. J. Duarte produziu *Orquídeas do Brasil – o romance de uma híbrida* (filmado em Kodachrome), datado de 1943⁵¹ pela Cinemateca, e no qual já podemos notar a sua aproximação com a ciência. Nesse filme, “encomendado”⁵² por Luís Buñuel quando no Museu de Arte Moderna de Nova York, o cineasta sugere a utilização de técnicas cinematográficas, como o *time lapse*, ou câmera rápida, para revelar, em detalhes, o crescimento de uma orquídea (técnica muito utilizada pelo cinema científico). Ele comenta: “Levei uns três meses mais ou menos fazendo esse filme. Fiz não somente toda a parte laboratorial da cultura da orquídea, como filmei também a orquídea no seu ambiente natural, que ficou realmente uma coisa lindíssima. E foi feito na mata da Cantareira” (MIS/SP – 19/5/1981). Para a pesquisadora Márcia R. Barros da Silva, a partir desse filme, B. J. Duarte passou a apresentar a natureza por meio “de princípios próximos à descrição científica do mundo”⁵³.

Numa busca na base de dados da “Filmografia Brasileira”, na “Coleção VHS, DVD e Blu-ray do Centro de Documentação e Pesquisa”, e no “Banco de Conteúdos Culturais” (BCC), todos vinculados à página da Cinemateca Brasileira, encontramos cerca de 279 títulos⁵⁴ de películas em que B. J. Duarte exerce alguma função (sobretudo a função de direção), assim como pode ser observado no ANEXO I, ao fim deste trabalho. Abaixo deixamos um gráfico (**gráfico 1**) da relação de parte desses títulos reunidos por década e por assunto, isso porque aproximadamente 12% desse total não se encontra datado. Além dos 279 títulos catalogados pela Cinemateca Brasileira, encontramos a menção de mais 14 filmes em periódicos diversos, os quais também foram especificados no ANEXO I.

Por “Temáticas Diversas” compreendemos os filmes de promoção de algum lugar, personalidade, acontecimento e os de responsabilidade social, e como “Temáticas Científicas” consideramos as películas sobre algum assunto relacionado à ciência, sejam elas educativas, de divulgação científica ou parte de algum experimento. Dentre os 279 títulos de filmes por

⁵¹ Na base “Filmografia” da Cinemateca Brasileira, consta o filme *Orquídeas do Brasil*, e não *Orquídeas do Brasil – o romance de uma híbrida*. Entretanto, como sua produção é vinculada ao Museu de Arte Moderna, acreditamos que ambos os títulos fazem referência à mesma obra.

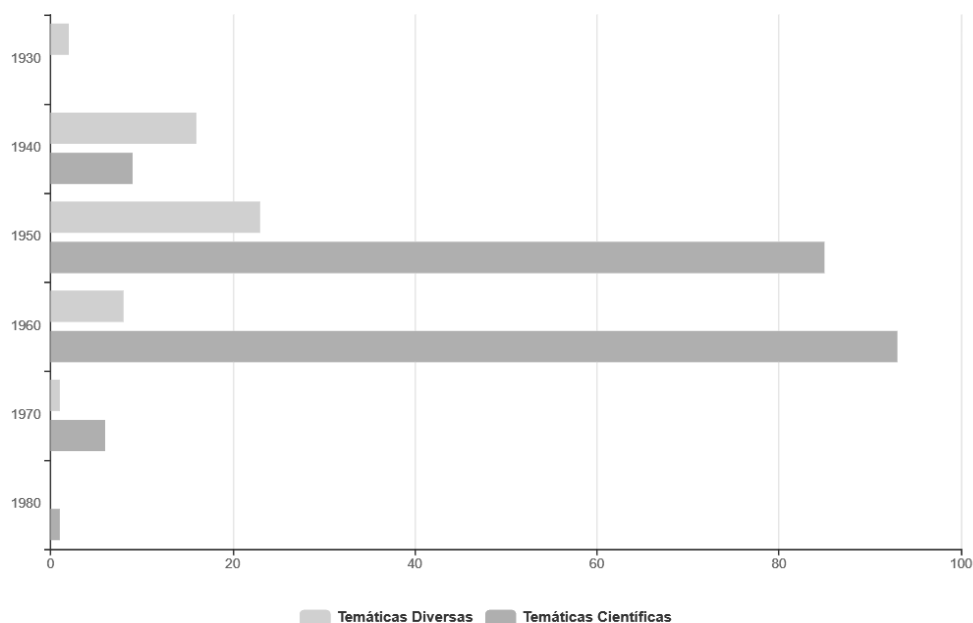
⁵² Na realidade, esse filme não foi exatamente uma encomenda. B. J. Duarte conta que a ideia do filme nasceu de uma conversa entre Luis Buñuel e Paulo Duarte (que, naquele momento, se encontrava exilado pela ditadura de 1937 e trabalhava no Museu de Arte Moderna de Nova York). Ao que parece, ao tomar conhecimento, por meio de Paulo Duarte, sobre as atividades cinematográficas que B. J. Duarte vinha desenvolvendo no Brasil, o cineasta espanhol sugeriu a Paulo que seu irmão realizasse um filme sobre orquídeas – um assunto que, segundo ele, era muito apreciado pelos americanos e poderia lhe render um bom dinheiro (MIS/SP – 19/5/1981).

⁵³ “Imagens da Ciência e da Saúde em São Paulo na produção de Benedito Junqueira Duarte”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-9HBIFliW00&t=172s>>. Acesso em: 28 dez. 2019.

⁵⁴ A grande maioria dos filmes não existe no acervo da Cinemateca Brasileira. Alguns ainda não foram digitalizados e outros 17 títulos são passíveis de visualização pelo BCC.

nós reunidos, alguns se encontram disponíveis para visualização tanto na Cinemateca quanto pelo BCC.

Gráfico 1 – Relação geral da filmografia de B. J. Duarte reunida por década e por assunto



Fonte: ELABORADO PELA AUTORA

Não há uma estimativa exata de quantos filmes científicos B. J. Duarte chegou a produzir ao longo de sua vida. De acordo com o próprio cineasta, em entrevista ao MIS/SP (19/5/1981), o número pode ultrapassar a casa dos 600. Também de acordo com sua fala nessa mesma entrevista, ele nunca chegou a tomar nota de suas produções, de modo que a única filmografia existente, mesmo que muito reduzida, foi organizada e impressa pela Sociedade Amigos da Cinemateca, em um momento festivo em que esta lhe prestara uma homenagem⁵⁵. Com relação à filmografia que ordenamos e expomos ao fim deste trabalho, é preciso dizer que a mesma revela algumas dúvidas. Há momentos, por exemplo, em que um mesmo filme é identificado em dois períodos diferentes; em outros, podemos observar a presença de títulos muito parecidos, como acontece com *Pneumonectomia total* e *Pneumonectomia total direita por câncer broncogênico*. Mesmo que essas sejam incongruências criadas no momento da

⁵⁵ Acreditamos que esse momento festivo seja o mesmo mencionado no boletim de nº 3 da Sociedade Amigos da Cinemateca, de jul. de 1963: “Em 17 de maio realizou-se uma homenagem ao cineasta Benedito Junqueira Duarte, que recebeu das mãos do Adido Cultural do Consulado Geral da Itália em São Paulo, Sr. Edoardo Bizzari, a medalha simbólica do Primeiro Prêmio da categoria de filmes de Medicina e Cirurgia do XV Festival Internacional do Filme em Bitola Estreita (Salerno – Itália). Presenciaram o ato numerosos amigos e admiradores do Sr. Benedito J. Duarte. A comovente cerimônia desenrolou-se num clima extremamente simpático”.

catalogação de dados, resolvemos sempre manter ambos os registros, da forma como identificamos no site.

Possuidor de uma vasta obra de filmes sobre medicina e práticas cirúrgicas, realizados com médicos de diferentes instituições paulistas, como Edmundo Vasconcelos⁵⁶, Euryclides de Jesus Zerbini⁵⁷, Carlos Caldas Cortese, João de Lorenzo e Daher Cutait, B. J. Duarte recebeu, pelo que se sabe, “49 prêmios no exterior, principalmente como documentarista de assuntos médicos, e mais de 20 prêmios nacionais por sua filmografia em várias áreas” (VALADARES, 2007, p. 193). Vale ressaltar a medalha Arnaldo Vieira de Carvalho⁵⁸, segundo B. J. Duarte o “maior laurel” fornecido pela “Casa de Arnaldo” – condecoração que o tornou uma “espécie de professor ‘honoris causa’” (DUARTE, 1982, v. III, p. 20).

B. J. Duarte produziu filmes médico-científicos para muitos laboratórios particulares – Torres, Carlo Erba do Brasil, Le Petit, Montedison Farmacêutica S. A., Johnson & Johnson, Farmacêutico Internacional, Rhodia do Brasil (CATANI, 2000) –, sendo que, dentre as películas de “Temáticas Científicas” incluídas no **gráfico 1**, aproximadamente 52% foram financiadas pelo Laboratório Torres (1949 a 1966) e 12% financiadas pelo Laboratório Carlo Erba do Brasil (1961 a 1970), os dois laboratórios mais citados por B. J. Duarte.

Em um conjunto de entrevistas publicadas ao fim de seu segundo volume de crônicas, nosso personagem declara que o auge de sua carreira como documentarista de filmes científicos foi alcançado em maio de 1968, quando realizou o registro do primeiro transplante cardíaco da América do Sul e o 17º do mundo (DUARTE, 1982, v. III).

B. J. Duarte relata que, ao longo de sua carreira como documentarista, foram poucos os homens com quem esteve e que “viviam a enveredar-se na selva fascinante da maravilhosa aventura científica” como ele (DUARTE, 1982, v. II, p. 85). Ele se lembra de

⁵⁶ Conforme a página do Colégio Brasileiro de Cirurgiões, o Prof. Dr. Edmundo Vasconcelos nasceu em 1905, formou-se na Faculdade de Medicina da USP em 1928 e faleceu aos 85 anos, em 1990. Conhecido como um “inovador e desbravador de fronteiras”, foi precursor em diversos campos, como o da anestesia raquidiana, o da cirurgia pediátrica e o da transfusão de sangue. Disponível em: <<https://cbcsp.org.br/edmundo-vasconcellos-tcbc/>>. Acesso em: 26 set. 2018

⁵⁷ De acordo com o site do InCor – HCFMUSP, o Prof. Dr. Euryclides de Jesus Zerbini foi o “pioneiro da cirurgia cardíaca no Brasil e do transplante cardíaco no mundo” e também desenvolvedor das tecnologias cirúrgicas que lhe permitiram esses feitos. Nasceu em 1912, formou-se na Faculdade de Medicina da USP em 1935 e faleceu em 1993. Com a ajuda do Prof. Dr. Luiz Venere Décourt criou o Instituto do Coração do Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da USP e, posteriormente, a Fundação Zerbini – instituição cuja função é apoiar a realização de projetos de pesquisa, ensino e extensão. Disponível em: <<http://www.zerbini.org.br/v2/index.php/conheca-o-dr-zerbini/>>. Acesso em: 26 set. 2018

⁵⁸ A medalha Arnaldo Vieira de Carvalho “é outorgada pela FMUSP às pessoas que se distinguiram por atividades intelectuais, didáticas e de pesquisa ou contribuído, de modo notável, para o progresso da Faculdade”. Disponível em: <<https://www.saopaulo.sp.gov.br/ultimas-noticias/professores-perseguidos-pelo-regime-militar-serao-homenageados/>>. Acesso em: 27 set. 2018.

Roquette-Pinto, que, em meados da década de 1930, funda o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE)⁵⁹, onde foram produzidos inúmeros filmes de caráter educativo, informativo e científico, em sua maioria realizados por Humberto Mauro⁶⁰, “cineasta ilustre de extensa filmografia dramática, a conter muitos clássicos do cinema brasileiro”, mas destaca o nome de Alberto Federman, que, em suas palavras, foi um dos “precursores mais ativos” do cinema científico no Brasil (DUARTE, 1982, v. III, p. 124).

No segundo volume de seu livro de crônicas, B. J. Duarte escreve um metucioso texto sobre Alberto Federman. “...Por entre rugas fundamentais vincadas...”⁶¹ é o título dado à crônica dedicada a Federman, um antigo colaborador do Instituto Biológico⁶² (IB) de São Paulo e chefe do laboratório de documentação científica do mesmo. Apesar de em outro momento⁶³ insinuar que esse personagem inaugurou suas produções de filmes científicos já em 1919, no referido texto evoca *A broca do café*⁶⁴ como uma de suas mais antigas realizações – filme que, de acordo com B. J. Duarte, fora realizado juntamente com Manuel Lopes de Oliveira Filho (Manequinho Lopes) para a Comissão de Estudos e Debelação da Praga Cafeeira.

⁵⁹ O INCE foi criado em 12 de março de 1936, no governo de Getúlio Vargas. Subordinado ao Ministério da Educação e Saúde, cujo ministro era Gustavo Capanema, teve como principal idealizador e primeiro diretor o antropólogo Edgar Roquette-Pinto. Apesar dos seus vários projetos, o Instituto ficaria encarregado pela “produção e guarda de filmes educativos silenciosos e sonoros, em 16 mm, para exibição em escolas e diferentes entidades [...], e filmes populares sonoros em 35mm, para as salas de cinemas e atividades correlatas” (SCHVARZMAN, 2004a, p. 206). O INCE foi primordial para o desenvolvimento do cinema científico brasileiro e B. J. Duarte não dá o devido valor à Instituição.

⁶⁰ Durante um longo período, a filmografia de Humberto Mauro no INCE foi subestimada por nossa historiografia, principalmente no que diz respeito à produção desenvolvida no tempo da direção de Roquette-Pinto, momento em que aconteceram suas maiores inserções no campo da ciência. Segundo Paranaguá, foi apenas com a pesquisa de Sheila Schvarzman, que resultou no livro *Humberto Mauro e as imagens do Brasil* (2004a), que recuperamos “as imagens esquecidas do INCE e o trabalho de Mauro durante a sua fase profissional” (PARANAGUÁ, 2014, p. 83). Essa pesquisa de Schvarzman pode ser vista como uma continuidade da mais conhecida obra histórica sobre a vida de Humberto Mauro, escrita por Paulo Emílio Salles Gomes: *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (1974). Falamos em continuidade posto que Salles Gomes escreve cronológica e detalhadamente acerca de Humberto Mauro, mas não contempla sua atividade como documentarista, período a que a pesquisadora se dedica com esmero.

⁶¹ Esse mesmo texto, com algumas adaptações, também foi publicado na *Folha de S. Paulo* do dia 19 de março de 1958, p. 7. “Folha de Cinema”, assinada por B. J. Duarte.

⁶² Sobre o Instituto Biológico vale a pena conferir: BACILIERI, Simone; D’AGOSTINI, Silvana; VITIELLO, Nayte; LUANA, Basso; BARBOSA, Érika; PEREIRA, Juliana. O Instituto Biológico e seu Acervo Documental. *Cadernos de História da Ciência – Instituto Butantan*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 95-122, jan./jul. 2009. Disponível em: <bibliotecadigital.butantan.gov.br/arquivos/28/PDF/v5n1a06.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2018.

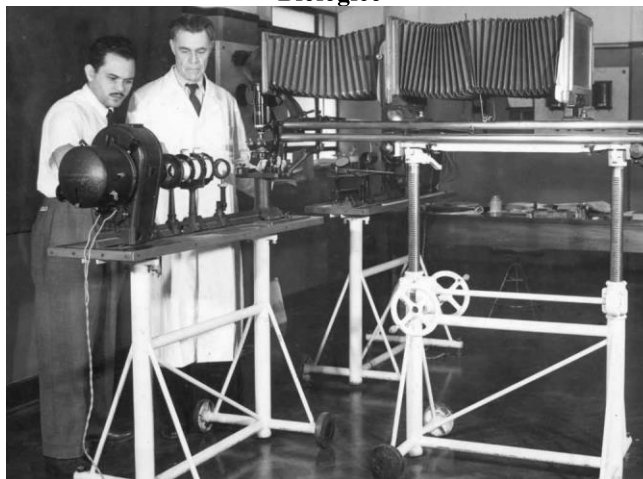
⁶³ (DUARTE, 1982, v. III, p. 124).

⁶⁴ No encarte do box de DVDs *Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro*, organizado pela Cinemateca Brasileira, o pesquisador Carlos Roberto de Souza explica que o filme *A broca do café* foi encomendado pela Secretaria de Agricultura de São Paulo e realizado pela Independência-Omnia, “criada em 1922 por Armando Leal Pamplona e os irmãos José e Menotti del Picchia para produzir documentários para a Exposição Nacional do Centenário da Independência do Brasil”. Originalmente organizado em cinco partes, apenas esta, a terceira delas (datada de 1925, e não 1927, como menciona B. J. Duarte), chegou à Cinemateca Brasileira. Atualmente o filme se encontra disponível no BCC.

Conforme B. J. Duarte, Alberto Federman trabalhou com os mais ilustres cientistas de seu tempo, como “Artur Neiva, Vieira de Carvalho, Oscar Freire, Rezende Puech, Edmundo Navarro de Andrade, Paula Souza, Rocha Lima”, entre outros, para os quais ilustrou pesquisas através de várias técnicas, como a macro e a microcinematografia. Ele comenta ainda sobre as artimanhas do cineasta/cientista ao lidar com equipamentos já ultrapassados, que eram por ele aperfeiçoados: “Muito habilidoso, artífice consumado, sua casa era uma oficina sortida de mecânica de precisão, um depósito curioso de aparelhamento de toda a espécie, de peças soltas de quanto maquinário inutilizado lhe passava ao alcance das mãos” (DUARTE, 1982, v. II, p. 86). Embora faça tantos elogios às técnicas e aos filmes de Alberto Federman, notamos que B. J. Duarte parece não enxergar muita cientificidade em suas produções, apontando-as como “típicos filmes experimentais no campo da ciência” (DUARTE, 1982, v. III, p. 124). Elas não deviam estar de acordo com o que ele idealizava para o cinema científico que vinha sendo realizado no Brasil.

Mesmo convivendo com a escassez de material, Alberto Federman realiza um “lote respeitável de filmes documentários⁶⁵, informativos, técnico-científicos, ou de pura informação especializada, a improvisar sempre novos modos de expressão pela imagem, a construir sua maquinaria engenhosa” (DUARTE, 1982, v. II, p. 86-87).

Figura 8 - Bruno Ulisses Mazza e Alberto Federman na Seção de Desenho e Fotomicrografia do Instituto Biológico



Fonte: *ÁLBUM HISTÓRICO DO INSTITUTO BIOLÓGICO: 86 ANOS DE CIÊNCIA EM SANIDADE ANIMAL E VEGETAL* (2013, p.79)

⁶⁵ Alguns títulos de sua filmografia, segundo B. J. Duarte: “1927 – *Broca do café*, com M. Lopes de Oliveira Filho; 1929 – *Herva do rato*, com os drs. P. Enéas Galvão e Arthur Neiva; 1933 – *Gafanhotos*, com o dr. Candido Moraes; 1940 – *Trichonemas*, com os drs. Clemente Pereira e Valdemar Ferreira de Almeida; *Sauva*, com o dr. Mário Autuori; 1942 – *Doenças e Criação de Aves*, com o dr. J. Reis; 1943 – *Larvas de Mosquito*, com o dr. Clemente Pereira; *Temnocephala*, com o dr. Clemente Pereira; 1943 – *Alimentação do Caranguejo*, com o dr. Clemente Pereira; 1945 – *Habromena*, com o dr. M. J. Melo; 1945 – *Fisiologia: distribuição do sistema nervoso*, com o dr. Pinto da Fonseca; 1949 – *Peste Suína*, com o dr. Penha” (DUARTE, 1982, vol. II, p. 87).

Tendo em vista que B. J. Duarte era um grande admirador do cinema dramático – o que podemos observar principalmente por intermédio de suas críticas –, por que ele nunca se aventurou por esse meio, mantendo-se exclusivamente ativo no cinema documental? Em seu segundo livro de crônicas, ele chega a esclarecer que essa não foi uma questão de falta de oportunidades, mas sim de afinidade. Por mais que tenha recebido convites de nomes do cinema ficcional, até mesmo de Alberto Cavalcanti, que tanto estimava, B. J. Duarte acreditava que esse era um meio muito áspero e incerto. Em sua concepção, o cinema documental era muito mais humilde, poético e despojado, além de ser uma verdadeira ferramenta de expressão social, questões com as quais se identificava (DUARTE, 1982, vol. II). Em entrevista ao MIS/SP (14/5/1981), ele complementa dizendo que sempre teve um “espírito de documentarista” e que nunca havia se enveredado pelas bandas do cinema dramático também por não se sentir capaz de fazê-lo.

A preferência de B. J. Duarte por um cinema documental parecia ir muito além da razão ou de qualquer utilidade que pudesse vir a oferecer. Para ele, o documentário ultrapassava os conceitos e transfigurava-se em essência, em fundamento, numa forma mágica e poética de revelar o mundo, de mostrar além do que podemos ver, além do que é visível aos olhos humanos:

O cinema documentário, ineludivelmente, ultrapassou as fronteiras do fantástico, do impossível, de um universo que, há poucas décadas passadas, era apenas mera ficção na vida e na imaginação do homem moderno. Hoje, tanto penetra nas regiões mais íntimas da estrutura somática, quanto galga alturas siderais, postado num satélite artificial, ou acompanha o homem em órbita, além da estratosfera, passeia com ele no solo árido da Lua, imiscui-se no mundo invisível do micróbio, da bactéria, do vírus, descortina essas regiões tão pouco conhecidas, revela à Ciência e à pesquisa ângulos inteiramente novos, que só o raciocínio até então fora capaz de entrever (DUARTE, 1982, v. II, p. 17).

Particularmente sobre o documentário científico, B. J. Duarte diz ter sido presenteado por momentos de “indescritível emoção humana” (p. 15), momentos que certamente poucos anatomistas tiveram a oportunidade de contemplar, como, por exemplo, o funcionamento de uma valva mitral, responsável pela passagem de sangue do átrio esquerdo para o ventrículo esquerdo. Comenta B. J. Duarte que “um filme de tal natureza, dotado de tantos pormenores essenciais, em que a cor, fidelíssima, caracteriza o aspecto real e a técnica do cirurgião, demonstra, em alguns minutos, o que, pela palavra oral ou escrita, seria necessário horas de dissertação contínua” (DUARTE, 1982, v. II, p. 17).

1.3.1 O cinema de B. J. Duarte e seu encontro com a medicina

Incentivado pelo desejo de se aproximar do que acreditava ser sua verdadeira vocação, a medicina, B. J. Duarte utilizou seus saberes em fotografia para adentrar os hospitais e salas de cirurgia com a intenção de produzir imagens de temáticas médicas. Na entrevista ao MIS/SP (14/5/1981), ele comenta que, na primeira oportunidade, ainda quando trabalhava com Mário de Andrade na Seção de Iconografia do Departamento de Cultura, já começara a pensar em formas de aplicar o cinema à medicina. Contudo, rodar o seu primeiro filme não foi tão fácil.

O primeiro médico a quem B. J. Duarte propôs a realização de um filme piloto, professor Benedito Montenegro⁶⁶, o colocou de escanteio, dizendo que confiava muito em seu potencial, mas que estava sem tempo para orientá-lo, e que também não acreditava muito na possibilidade desse tipo de produção no Brasil (certamente por ser algo tecnicamente complicado e de alto custo). B. J. Duarte procurou, então, o já mencionado Edmundo Vasconcelos (ex-assistente do professor Montenegro), que ficou animadíssimo, e logo rodou *Pneumectomia total direita por câncer broncogênico* (MIS/SP – 19/5/1981).

Em 1949, após algumas produções com o professor Edmundo Vasconcelos em sua clínica cirúrgica no Hospital das Clínicas – “películas a versar sobre as mais variadas técnicas operatórias, principalmente no que se refere à cirurgia do tórax e do abdome” (DUARTE, v. III, 1982, p. 11) –, B. J. Duarte foi convidado por Milton Siqueira⁶⁷ a participar, no Laboratório Torres, da criação de uma filmoteca especializada em filmes médico-científicos, Filmoteca Médico-Cirúrgico Brasileira. O convite se deu quando Milton Siqueira, a pedido de Jaime Torres⁶⁸ (presidente do Laboratório Torres), assumiu o Departamento de Divulgação Científica daquele laboratório, local em que B. J. Duarte declara ter tido “a mais ampla

⁶⁶ Benedito Montenegro era um antigo amigo de Paulo Duarte e de Erminio Monteiro Duarte. O primeiro filme de B. J. Duarte com o professor, *Ressecção parcial do ileo, por ileíte regional*, foi realizado no início da década de 1950 (DUARTE, v. III, 1982).

⁶⁷ Há muitos anos, Milton Siqueira “quisera fundar na Universidade de São Paulo uma Cinemateca Científica, no modelo das existentes em universidades norte-americanas e em institutos europeus”. No entanto, “ninguém acreditou nele, nem no cinema científico que viesse a ser realizado no Brasil”. Apenas quando se tornou funcionário do Laboratório Torres foi que conseguiu colocar suas intenções em prática, fundando a Filmoteca Médico-Cirúrgica Brasileira (DUARTE, v. III, 1982, p. 10). Além dos escritos de B. J. Duarte e da entrevista concedida por Estanislau Szankovski ao MIS/SP (26/2/1981), nenhuma informação a mais foi encontrada sobre a mencionada Filmoteca.

⁶⁸ De acordo com o Conselho Federal de Farmácia (CFF), Jaime Torres formou-se na Faculdade de Farmácia e Odontologia de Pindamonhangaba, tendo sido um dos fundadores e o primeiro presidente do CFF. Durante sua gestão no Conselho, Torres elaborou e aprovou o primeiro Código de Ética da profissão: nº6, de 5 de junho de 1962, e atualmente sua memória se mantém viva por meio do “Prêmio Jayme Torres”, o qual foi criado pelo CFF em 2002. O Prêmio é concedido anualmente e contempla as categorias profissional e estudante. Disponível em: <<http://www.cff.org.br/pagina.php?id=753&menu=753&titulo=Pr%C3%AAmio+Jayme+Torres>>. Acesso em: 24 fev. 2019.

liberdade de pesquisa”, nunca lhe sendo negados “recursos materiais para certas experiências, algumas onerosas”, que seu contato quase diário com a medicina e a cirurgia “ia sugerindo continuamente” (DUARTE, v. III, 1982, p. 11).

De acordo com B. J. Duarte, a Filmoteca Médico-Cirúrgica Brasileira, que funcionaria à margem do ensino de medicina que se fazia no estado de São Paulo, objetivava não apenas distribuir filmes médicos, mas também produzi-los para, depois, serem exibidos em “faculdades, escolas de enfermagem, hospitais, congressos e simpósios que viessem a ser organizados no país e fora de suas fronteiras” (DUARTE, v. III, 1982, p. 10). Ainda de acordo com Duarte, a Filmoteca chegou a integrar um acervo de mais de 300 fitas científicas, as quais contaram com a orientação de grandes cirurgiões e que foram produzidas por ele, por Estanislau Szankovski (seu parceiro em vários filmes), e algumas por Juan Gatti, cinegrafista do Laboratório Torres no Rio de Janeiro:

Só num ano, mais de duas mil exibições se fizeram em todo o País, sendo assistidos tais filmes por mais de 20.000 médicos brasileiros, sem contar as apresentações fora do Brasil, em conferências particulares, em congressos científicos, nas quais a delegação brasileira sempre se valia das peças da Filmoteca Médico-Cirúrgica Brasileira para ilustrar teses e comunicações (DUARTE, v. III, 1982, p. 11).

Estanislau Szankovski – na época (meados de 1949) dono de um recém-criado laboratório cinematográfico em 16 mm, que depois se tornaria um estúdio de gravação e produção sonora para filmes – conta que, antes de o Laboratório Torres se utilizar do cinema para documentar a ciência, já realizava uma documentação científica através da organização de bibliografias especializadas (MIS/SP – 26/2/1981). B. J. Duarte viria a conhecer Estanislau Szankovski justamente nesse cenário, na sessão de fotografia de seu laboratório, onde fazia fotocópias de livros a pedido do Laboratório Torres⁶⁹ (MIS/SP – 14/5/1981).

Conforme B. J. Duarte, ele e Estanislau Szankovski se iniciaram no ramo do cinema científico em momentos muito próximos – ele um pouquinho antes de seu futuro assistente⁷⁰ (MIS/SP – 14/5/1981). Os indícios, como vimos, são de que B. J. Duarte começou

⁶⁹ Estanislau Szankovski relata que, com a chegada da televisão, seu laboratório precisou se voltar para outros ramos. Como era equipado com uma seção de fotografia, eles começaram a trabalhar com cópias, revelações e ampliações fotográficas (como as fotocópias destinadas ao Laboratório Torres), porque só com o cinema não seria possível manter o empreendimento. Seu laboratório cinematográfico produzia filmes exclusivamente para outros, sob encomenda, e sua maior clientela era de amadores, porque quase não havia profissionais trabalhando em 16 mm. Passados os primeiros anos de instabilidade, a televisão lhe possibilitou incrementar os negócios, sonorizando grande parte dos comerciais feitos em São Paulo (MIS/SP – 26/2/1981).

⁷⁰ B. J. Duarte relata que ele e Estanislau Szankovski, quando no Laboratório Torres, possuíam áreas reservadas de atividades: “ele era do lado da Santa Casa e eu era do lado do Hospital das Clínicas, fora os hospitais que tinha de permeio, que uma parte era dele e outra parte era minha” (MIS/SP – 19/5/1981). Esse é um forte indício de que o trabalho de Estanislau Szankovski no cinema científico brasileiro não se resumia a auxiliar de B. J. Duarte (como esse muitas vezes nos dá a entender).

suas produções em 1949 e Estanislau Szankovski, de acordo com sua entrevista, possivelmente em 1950, sob a orientação do Dr. José Arruda Botelho e com o auxílio de B. J. Duarte que, segundo ele, já era experiente no assunto (MIS/SP – 26/2/1981).

Mesmo que a atividade cinematográfica científica do Laboratório Torres tenha ido até fins de 1959⁷¹ (isso de acordo com B. J. Duarte) – ação que rendeu ao laboratório tanta promoção e prestígio⁷² –, nossa personagem continuou com suas atividades e passou a vivenciar uma nova fase do cinema científico brasileiro, proporcionada pelo Laboratório Carlo Erba do Brasil⁷³:

O Laboratório Carlo Erba do Brasil desde logo tomaria a si o encargo de proporcionar a continuação de nossas experiências no setor. Com o interesse e o financiamento desse famoso estabelecimento químico-farmacêutico, abriu-se uma nova idade do cinema científico brasileiro. Em um ano, mais de vinte filmes se realizaram sob o logotipo Carlo Erba do Brasil, alguns dos quais em co-produção com a sua matriz em Milão. Foi a era também dos grandes festivais europeus, a cuja inscrição nunca faltavam as peças realizadas em São Paulo [...]. Assim foi em Pádua-Veneza, Roma, Salerno, Turim, Bolonha e em cidades de outras nações europeias, como Londres e Nantes, sem contar os festivais americanos, os africanos, os do Rio de Janeiro e, ultimamente, o da cidade do México. Motivos de sobra havia pois, para tornar-se intensa minha atividade no cinema científico brasileiro, a partir dos anos 60 (DUARTE, 1982, v. III, p. 18).

No que tange ao cinema científico brasileiro, exclusivamente aplicado à medicina, B. J. Duarte comenta que seu desenvolvimento só foi possível por obra da iniciativa privada, “à ação de Milton Siqueira no Laboratório Torres, primeiramente, depois à empresa Carlo Erba do Brasil, com os esforços de Stefano Porta, seu diretor que difundiu fora do País os filmes feitos em São Paulo [...]”. Lembra ainda da importância dos cirurgiões com quem trabalhou, sem os quais não seria possível colocar em prática suas ideias e teorias um tanto quanto audaciosas (DUARTE, v. III, 1982, p. 11).

Apesar de ter tido uma ampla liberdade de realização – chegando a interferir tanto no ambiente quanto nos gestos operatórios dos cirurgiões –, B. J. Duarte revela que nem sempre era possível alcançar o seu principal objetivo: “tornar também artístico aquilo que para alguns, deveria restringir-se somente ao científico” (DUARTE, v. III, 1982, p. 12). Como

⁷¹ Essa data é incongruente com a filmografia de B. J. Duarte (ANEXO I), já que esta revela filmes produzidos pelo Laboratório Torres até fins da década de 1960, sendo o último datado de 1968: *Ressecção etmoido-maxilar*.

⁷² No artigo “Festival de Cinema Científico”, escrito por B. J. Duarte n’*O Estado de S. Paulo*, em 25 de fevereiro de 1954, o cineasta explica como o Laboratório Torres promoveu seus serviços por meio da produção de filmes científicos: “Ao invés de apregoar, num anúncio de revista ou de jornal as virtudes terapêuticas de seus produtos conforme os padrões clássicos da publicidade organizada, preferiu o Laboratório Torres fazê-lo pela força de convicção de um agente indireto. Formar-se-ia uma grande filмотeca científica, em que amplamente se tratasse temas importantes da medicina e da cirurgia e cujas películas se encarregariam de representar e tornar mais conhecido o Laboratório Torres no mundo médico brasileiro”.

⁷³ Ver capítulo “As ‘matinatas’ do Dr. Porta” (DUARTE, v. III, 1982, p. 71-74), no qual comenta sobre a sua entrada no Laboratório Carlo Erba do Brasil e, ainda, sobre a relação de amizade que acabou construindo com Stefano Porta, diretor da filial brasileira.

a sala de cirurgia era um ambiente muito rígido, comparável a “um templo onde pontificam sacerdotes de estranhas liturgias” (DUARTE, v. III, 1982, p. 13), em alguns casos as intervenções provocadas pelo cinegrafista, seus vários equipamentos e suas opiniões não eram totalmente ou facilmente aceitos pelo cirurgião. Para exemplificar as dificuldades desse diálogo, recorreremos a um relato de B. J. Duarte, quando este se encontrava em uma filmagem com o Dr. João De Lorenzo no Sanatório Santa Catarina em São Paulo:

de início, tudo decorreu sem maiores apreensões. Conseguiria um ângulo de visão muito favorável, do alto da mesa onde se situara minha câmara e em torno da qual se achavam reunidos os meus refletores. Contudo, depois, a situação se encrespou. O professor se concentrara em sua cirurgia e, praticamente, se esquecera de mim, encarapitado naquelas alturas, à ré de seus ombros. Por duas vezes, lhe solicitei afastasse suas mãos do campo operatório que eu deveria filmar e, nem assim, ele me atendia a seguir, com sua atenção voltada exclusivamente para a ferida cirúrgica. Na terceira vez, minha voz, já um tanto temerosa, também não foi ouvida. Não tive dúvidas. Desliguei os refletores, interrompi a filmagem da cena e, sob intensa taquicardia, esperei pela reação do professor (DUARTE, v. III, 1982, p. 46).

Para B. J. Duarte, o ideal na elaboração de um filme científico era que sua autoria fosse “bi-partida”, ou seja, que fosse construído por dois autores: o realizador (autor do filme) e o assessor (autor do trabalho científico), relação onde ambos deveriam ser respeitados. Todavia, quando suas ideias fossem opostas, caberia ao diretor do filme (o realizador) não deixar com que suas observações, quanto à matéria cinematográfica, fossem anuladas. Seria necessário, por exemplo, que durante a filmagem o “assessor se subordine ao comando do realizador, que inicie a ação à sua voz, que a prolongue ou a encurte ao sabor da evolução narrativa do filme, que modifique até alguns gestos, tradicionais e padronizados até, mas impeditivos de uma boa angulação por parte da câmera” (DUARTE, v. II, 1982, p. 220).

Desde a produção de seu primeiro filme médico-científico com o professor Edmundo Vasconcelos, B. J. Duarte nunca encerrou às suas atividades no ramo, chegando a trabalhar para a Faculdade de Medicina da USP de fins da década de 1960 até o ano de sua morte (SILVA, 2007a). Lembrando que, ao mesmo tempo em que roteirizava, produzia e rodava filmes médico-científicos para diferentes pessoas e entidades, públicas e privadas (atividades que se desenvolveram de forma simultânea), Duarte atuava intensa e incessantemente no cenário cinematográfico da época através de suas críticas e de uma presença ativa na organização de associações e entidades destinadas à produção, distribuição e guarda do cinema brasileiro.

1.3.2 Sobre a produção, distribuição e financiamentos

Conforme uma reunião de entrevistas concedidas por B. J. Duarte entre 1976 e 1981, e que foram disponibilizadas ao fim do seu segundo volume de crônicas da memória⁷⁴, o maior problema enfrentado pelo cinema científico no Brasil estava relacionado à sua rede de distribuição (à organização de sua divulgação), problema que motivou ou foi motivado por muitos outros dilemas.

Entendendo o cinema científico como uma ferramenta didática altamente comunicativa, B. J. Duarte lamenta o fato de esse cinema não chegar a “todo o público a que se destina” (DUARTE, 1982, v. II, p. 210), ficando praticamente restrito ao ambiente universitário, como os anfiteatros ou os auditórios dos congressos científicos. Tomando por base a Mostra Internacional do Filme Científico⁷⁵, realizada anualmente na cidade do Rio de Janeiro, ele declara que, se essa restrição acontecia, não era por falta de audiência: “São milhares de pessoas das mais diversas faixas etárias e de todos os níveis de cultura que lá comparecem e prestigiam as exibições dos filmes concorrentes derivados dos múltiplos temas que a Ciência proporciona” (DUARTE, 1982, v. II, p. 212).

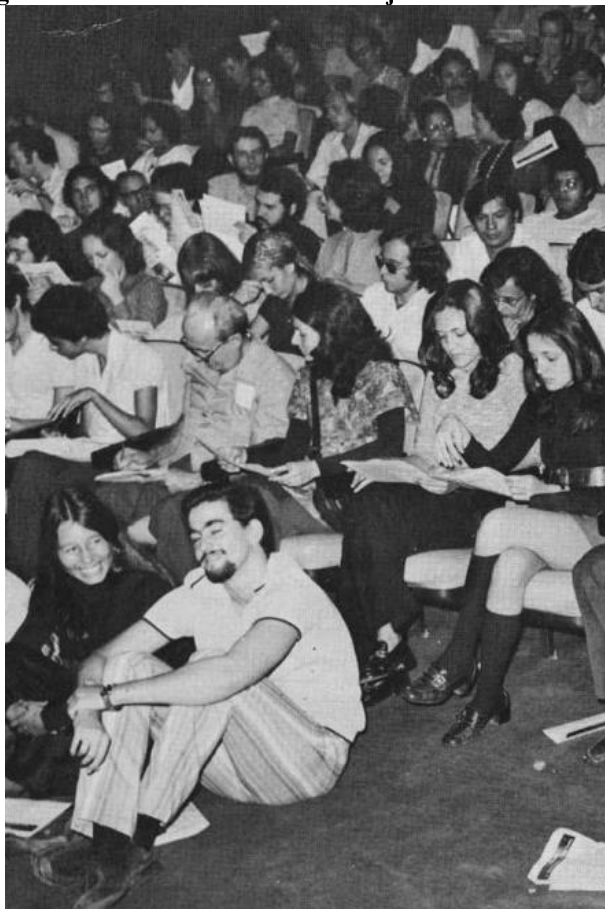
Na revista *Filme Cultura* de julho de 1972, Oswaldo Marques de Oliveira comenta sobre algumas ocorrências da IV Mostra do Filme Científico do Rio de Janeiro (**figura 9**), as quais corroboram o interesse popular mencionado por B. J. Duarte:

Impressionante o entusiasmo da mocidade pela 4ª Mostra Internacional do Filme Científico, realizada entre 12 e 23 de junho na Guanabara, sob os auspícios da Secretaria de Ciência e Tecnologia, Instituto Nacional do Cinema e Museu de Arte Moderna. O sucesso da Mostra foi sem precedentes, batendo recordes de frequência nas três sessões diárias realizadas no auditório do MAM. Os 12 programas atraíram cerca de 20 mil pessoas que assistiram aos 60 filmes apresentados. E, no final, foram realizadas quatro reapresentações dos filmes premiados. A juventude foi a tônica: universitários de diversos níveis, além de professores, educadores, cineastas (OLIVEIRA, 1972, p. 50-52).

⁷⁴ (DUARTE, v. II, 1982, p. 207-222).

⁷⁵ De acordo com Maria Helena em artigo escrito para a edição de nº 13 da revista *Filme Cultura* (1969), a I Mostra Internacional do Filme Científico aconteceu de 1 a 6 de setembro de 1969 e foi promovida pela Secretaria de Ciência e Tecnologia do Estado da Guanabara, em colaboração com o INC e com a Cinemateca do MAM. De acordo com suas palavras, diferentes filmes foram exibidos: “sobre os vãos Apolo, os transplantes realizados no Brasil, biologia de plantas, animais e células, a vida submarina, os raios Laser, terremotos, física e química da água, poluição da água, etc.” (HELENA, 1969, p. 47). Mesmo que B. J. Duarte não esteja se referindo à I Mostra, achamos pertinente trazer aqui essas informações.

Figura 9 - “No auditório do MAM a juventude foi a tônica”



Fonte: EDIÇÃO DE Nº 21 (JUL. 1974) DA REVISTA *FILME CULTURA*.

Estimulado e influenciado pela prática de distribuição verificada em outros países, nosso personagem afirma que, “se houvesse no Brasil um centro de produção e distribuição de cinema científico, didático e educativo – como o *National Film Board*, do governo do Canadá – sua safra poderia ser constante e racionalmente escoada” (p. 211). Propõe ainda que seja feito no Brasil algo parecido ao que aconteceu com o G. P. O. Unit Film na Inglaterra, que era inteiramente mantido pelos lucros dos correios e telégrafos (DUARTE, v. II, 1982).

Como o cinema científico brasileiro (em sua maioria) era financiado por empresas privadas⁷⁶, como os já citados Laboratórios Torres e Carlo Erba do Brasil, e mesmo que esse relacionamento tenha sido primordial para sua subsistência, para B. J. Duarte o melhor modo de se atingir uma atividade adequada a esse tipo de produção no país seria por meio de nossas grandes empresas, nacionais e multinacionais. Tomando a Copersucar (Cooperativa Agroindustrial Brasileira) como exemplo, especifica sua idealização:

se ao invés de subvencionar a fabricação de um modelo nacional de automóvel da Fórmula Um (que redundou em ridículo malogro e que em matéria de ‘nacional’ só

⁷⁶ Segundo B. J. Duarte, se realizasse um cálculo da porcentagem dos filmes que realizou para empresas estatais ou paraestatais, provavelmente chegaria a um número muito pequeno, próximo a 1,5% (DUARTE, v. II, 1982).

atingiu um índice minúsculo de seu peão), a Copersucar se propusesse a patrocinar a realização de filmes didáticos e educativos de alto nível e qualidade internacional, [...] não somente prestaria relevante e honroso serviço à comunidade, senão também cresceria seu prestígio perante ao público na ordem inversa da frustração anedótica e grotesca acontecida nos grandes autódromos internacionais [...] (DUARTE, v. II, 1982).

B. J. Duarte chega a reconhecer a importância do INCE para a construção de uma cinematografia didático-científica nacional, mas lamenta o fato de o órgão, já incorporado ao Instituto Nacional do Cinema (INC), ter sido anexado à EMBRAFILME⁷⁷, organização que, em sua opinião, apesar de ter “por obrigação legal o encargo de produzir filmes educativos, científicos e culturais”, naquele tempo se interessava quase que exclusivamente “pelo financiamento e distribuição do filme comercial, muitas vezes de baixa qualidade – as chamadas pornochanchadas –, alguns de conteúdo tão vulgar que provoca as iras da censura, órgão tão federal quanto a própria EMBRAFILME” (DUARTE, 1982, v. II, p. 211).

Como já foi dito, B. J. Duarte constantemente se chocava com decisões, opiniões e acontecimentos que reputava serem incongruentes com o cinema brasileiro, baseado em suas referências do que seria um cinema de qualidade (sempre relacionando qualidade ao bom uso da técnica cinematográfica em todos os segmentos da produção – assim como previa a indústria norte-americana). Dito isso, e remetendo-nos à injusta citação atribuída à EMBRAFILME, é preciso dizer que tal organização foi importantíssima para a história do desenvolvimento de um cinema nacional e de seu mercado, levando este a alcançar resultados de público praticamente inéditos em sua trajetória. De acordo com Tunico Amancio, foi, inclusive, com o surgimento da EMBRAFILME, em 1969, que “a atividade cinematográfica teve assegurada sua mais eficiente expressão dentro do aparato do Estado” (AMANCIO, 2011, p. 125).

Outras constantes reclamações de B. J. Duarte no tocante à produção, à distribuição e ao financiamento do cinema científico no Brasil dizem respeito ao seu 1) lento retorno financeiro, à 2) falta de mão de obra especializada e à 3) falta de investimento em equipamentos mais sofisticados, apesar de, em determinado momento, ver tal problema como uma centelha de criatividade e uma vantagem para os “bem qualificados técnicos”. Em suas palavras, “a carência de recursos especiais, de equipamentos e material de consumo e de meios econômico-financeiros para os obter, desenvolve a sensibilidade, estimula o espírito criador sob o guante da necessidade” (DUARTE, v. III, 1982, p. 105).

⁷⁷ Formalizada pelo Decreto-Lei nº 862, de 12 de setembro de 1969, a Empresa Brasileira de Filmes S/A (EMBRAFILME) tinha como objetivos, em seus primeiros anos, “a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentação em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos” (AMANCIO, 2011, p. 23).

Para B. J. Duarte, era primordial que o cineasta possuísse uma boa formação artística e que conhecesse todas as possibilidades técnicas oferecidas pelo cinema, dado que só assim conseguiria tomar a rédea de suas produções. Mesmo que reclamasse a necessidade de mão de obra especializada e houvesse louvado iniciativas como a do Festival do Filme Amador, produzido pelo *Jornal do Brasil*, no que diz respeito ao descobrimento de novos interessados pelo documentário científico, contraditoriamente anuía que o filme didático, incluindo aí o cinema científico, não deveria ser feito por amadores:

Em primeiro lugar, creio que o filme didático é algo de muito sério para ser feito por amadores. As técnicas do filme didático, os modos de sua expressão, o alto nível de seu conteúdo, são por demais complexos para que possam ser confiados à responsabilidade de improvisadores. É cinema para especialistas, cinema de longo e árduo aprendizado. Que espécie de desenho animado poderá ser feito por amador? Que tipo de cinema micro ou macroscópico poderá sair da câmara (no geral rudimentar) de um diletante? Entretanto, fui o primeiro a louvar a iniciativa do “Jornal do Brasil” como experiência ainda inédita no Brasil, talvez até fora de seus limites. Ignoro se atingiu seus fins, se foram descobertas vocações. Se uma única se incentivou, dou-me por satisfeito por haver louvado a iniciativa do “Jornal do Brasil” e considero-a plenamente compensada. Seria bem bom que pudessem surgir vocações nesse setor do cinema documentário, tão útil, mas tão desprezado no Brasil, muito embora se viva hoje a era da imagem, num mundo caracterizado pelo extraordinário progresso da comunicação (DUARTE, 1982, v. II, p. 221).

Na realização de um filme científico, B. J. Duarte destaca a responsabilidade da gerência de produção e a compara à “atividade complexa e versátil” de um administrador. É de sua responsabilidade toda a estrutura financeira de um filme e para isso também se tornam necessários conhecimentos em matéria cinematográfica e no setor das relações públicas:

Ao produtor cabe a observância rigorosa do cronograma executivo do filme e do funcionamento da “logística” da produção [...] (É) preciso seguir o trabalho da equipe da realização dia a dia, cumpre supri-la do que necessite: equipamento, material sensível, transporte, serviço de laboratório rápido e eficiente, observações do modo mais efetivo possível do cronograma do filme (DUARTE, 1982, v. II, p. 218-219).

Para a realização de um filme científico é preciso elaborar, antes de qualquer coisa, um cálculo de todos os custos de produção, como: “equipe técnica, material sensível, aluguel do equipamento, estúdio de som, laboratório de tratamento do filme, trucagens, transportes da equipe e do equipamento, despesas eventuais etc.”. Também se torna necessária a elaboração de um planejamento do tempo a ser gasto na realização, do tempo total do filme, de uma previsão das possíveis datas para cada fase da produção, dentre outras atividades de gestão (DUARTE, v. II, 1982, p. 216), assim como exige a produção de qualquer filme profissional, seja ele curta ou longa, documentário ou ficção.

Por considerar altíssimos os custos da produção de um filme científico no Brasil e, muitas vezes, por não encontrar bons técnicos interessados em auxiliá-lo em tal setor, B. J.

Duarte optava por uma equipe reduzida, que comumente era composta por ele, Estanislau Szankovski e, posteriormente, por sua segunda esposa, Rute Aparecida Duarte, que era enfermeira no Hospital das Clínicas⁷⁸ (DUARTE, 1982, v. II, p. 218-219).

B. J. Duarte revela em seus diversos escritos que Rute Duarte, sua esposa e companheira de trabalho, tornou-se fundamental também em sua vida profissional. Ela estava sempre por perto auxiliando no que fosse preciso: atuava como produtora, assessora científica, assistente de câmera e algumas vezes como assistente de direção. Diz ele: “Certa vez, no planejamento de um filme didático e de informação – ‘Simulador Cardíaco’ – imaginamos, ou melhor, imaginou ela uma sequência em que mostraríamos, por dentro do músculo cardíaco, o funcionamento da valva mitral” (DUARTE, 1982, v. III, p. 87).

Dentre os 279 títulos de filmes por nós fichados, o nome de Rute Duarte aparece em apenas seis deles, todos datados de 1950 pela Cinemateca Brasileira. São eles: *Nefrolitotomia anatrófica com hipotermia renal “in situ”* (produtora executiva), *Proctoclectomia total por retocolite ulcerativa* (assistente de direção), *Reconstrução completa da extrofia vesical* (montadora e produtora executiva), *Reconstrução da geometria do ventrículo esquerdo* (montadora e produtora executiva), *Plástica anti-refluxo extra vesical* (montadora) e *Microcirurgia vascular – retalho cutâneo por microcirurgia vascular* (edição e montagem). Conforme Sheila Schvarzman, em seu texto “Gilda Bojunga: caminhos e percalços de uma afirmação” (2017) – que acreditamos ser aqui oportuno citar – foram várias as mulheres que (como Rute Duarte) atuaram ativamente no cinema brasileiro e que não receberam devido reconhecimento, nem ao menos sendo citadas nos letreiros e fichas técnicas dos filmes em que colaboravam. Uma problemática “social e cultural relevante, uma vez que, em muitas situações e épocas diferentes, esposas, filhas, netas e cunhadas participaram da produção de filmes [...]” (SCHVARZMAN, 2017, p. 33).

⁷⁸ B. J. Duarte conheceu Rute em 1965, “quando, no Instituto de Cardiologia, realizava, para o prof. Adib Jatene, um filme sobre ‘Produção e Implantação de Válvulas Cardíacas Artificiais’”. Rute era auxiliar de enfermagem diplomada na Escola de Enfermeiras da Beneficência Portuguesa e tinha curso de pós-graduação em Anatomia Patológica. Quando B. J. Duarte a conheceu, Rute “exercia funções técnicas na Cirurgia Experimental do Instituto de Cardiologia do Estado de S. Paulo” (DUARTE, v. III, 1982, p. 85).

2 B. J. DUARTE E SUA MANEIRA DE REVELAR A CIÊNCIA

Nossa principal intenção nesta etapa do trabalho é levantar algumas ideias sobre a maneira como a atividade científica era pensada e apresentada ao público (leigo ou especializado) através do ponto de vista de B. J. Duarte, ou seja, através de suas lentes, que eram tão cuidadosamente escolhidas para que captassem o “melhor” ângulo de visão da ação cirúrgica. A fim de já iniciarmos o capítulo com uma elucubração sobre o assunto proposto, deixamos um parágrafo do texto escrito por B. J. Duarte para a revista *Filme Cultura* de abril/maio de 1970, intitulado “O filme científico”, o qual traz alguns dos tópicos que ele idealizava e buscava promover em seus filmes nessa esfera da criação:

E nos 20 anos em que venho arando, com o meu trator cinematográfico, a terra fértil da ciência, sempre procurei juntar aos elementos objetivos da pesquisa um pouco do adubo mais subjetivo da arte. Isso me proporcionou colheitas fartas e frutos sazonados, num campo em que também ciência e arte se misturam – o campo da medicina e cirurgia, arte e ciência sutis e dignificantes. De mim para mim, creio num cinema que não seja apenas adstrito aos aspectos comuns da realidade. E quando essa realidade pode ser reproduzida, ou representada através de suas cores e respectivas matizes, graças ao recurso fabuloso da película colorida, porque não tratar o tema, porque não expor os fatos através de uma imagem, que, além de correta e fiel, passa a ser artística e emotiva? (FILME CULTURA abr./maio 1970, p. 38).

2.1. ESTÉTICA E ESTILO

Para B. J. Duarte a construção de filmes com temáticas médicas e científicas está diretamente relacionada à ideia de uma composição cinematográfica a mais próxima possível do “real”, algo semelhante ao que Robert Flaherty, um dos principais nomes vinculados ao início do documentário, disse há alguns anos: “Às vezes você precisa mentir. Frequentemente você tem que distorcer uma coisa para captar seu espírito verdadeiro” (BARSAM, 1952 *apud* DA-RIN, 2006, p. 53).

B. J. Duarte acreditava que, se o cineasta fosse um bom conhecedor dos artifícios estéticos assegurados pelo cinema e tivesse controle sobre suas aplicações (por isso insiste em falar sobre a necessidade de mão de obra especializada), a “realidade” capturada poderia ser potencializada. Ao mesmo tempo em que fala sobre um “cinema que não seja apenas adstrito aos aspectos comuns da realidade”⁷⁹, Duarte chama a atenção para um cinema que “não comporta o universo ardente da fantasia, mas abrange apenas o mundo frio da [mesma] realidade”⁸⁰. Para nosso personagem, o filme científico deveria surgir como o resultado de um equilíbrio magistral entre forma e conteúdo, entre estética e autenticidade, entre o subjetivo do

⁷⁹ B. J. Duarte, *Filme Cultura* abr./maio de 1970, p. 38.

⁸⁰ B. J. Duarte, *O Estado de S. Paulo*, 17 de jul. de 1947.

cineasta e o objetivo demandado pela ciência, ou, como ele diz em seu segundo livro de crônicas: “não há, pois, choque algum entre forma e conteúdo no cinema didático e o ideal seria uma harmonia perfeita entre ambos” (DUARTE, 1982, v. II, p. 214).

Os artifícios estéticos que B. J. Duarte julgava como centrais em seus filmes dizem respeito à cor, aos efeitos de iluminação, ao som e ao enquadramento, sempre em busca do melhor ângulo de visão para o espectador, “tanto quanto possível, o próprio ponto de vista do cirurgião” (DUARTE, 1982, v. III, p. 13). Também em seu terceiro volume de crônicas, B. J. Duarte especifica como e quando esses artifícios estéticos são bem empregados, gerando, como ele mesmo diz, uma imagem de “boa qualidade”:

As nervuras de uma folha, o desenho complexo de um corte histológico, as linhas esquisitas de um inseto, uma perfeita visão anatômica do setor do corpo humano, que está sendo focado no caso de um filme cirúrgico, são elementos fundamentais e complementares da imagem do cinema científico, bem iluminada, bem centrada, bem composta do ponto de vista formal, sempre muito difícil de equilibrar-se esteticamente. Não se admite a imagem de um campo cirúrgico sem um foco perfeito, em todos os seus planos e ângulos, não se aceita a imagem de um campo cirúrgico inundado de sangue, ou, em se tratando de cirurgia profunda, não pode ser aprovada a imagem de um campo cheio de sombras, escuro como uma caverna, em que mal se distinguem os pormenores de sua constituição somática. Uma visão anatômica perfeita desses campos deve ser obtida fundamentalmente, sob pena de, mais tarde, só se apresentar um filme medíocre, de pouco valor didático-informativo (DUARTE, 1982, v. III, p. 129-130).

Segundo David Bordwell, o estudo da estética e do estilo é importante justamente pelo fato de serem os responsáveis pelo conteúdo filmico que nos afeta. Para ele, o estilo “é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, nos sentimentos – e tudo mais que é importante para nós” (BORDWELL, 2008, p. 57-58).

Levando em conta que B. J. Duarte realizava diversas modificações no ambiente documentado e até mesmo interferia na movimentação dos cirurgiões presentes na sala de cirurgia, será que sua intenção era simplesmente a de distorcer para conseguir captar e posteriormente transmitir o verdadeiro espírito do momento filmado, como diz Flaherty? E o que seria esse verdadeiro espírito? No caso de B. J. Duarte, percebemos, principalmente por meio dos textos que ele dedica ao assunto (como a citação que transcrevemos no início deste capítulo), um desejo que ultrapassa a mencionada funcionalidade propiciada pela forma, indo em direção a conteúdos menos palpáveis, às emoções que uma imagem pode avivar em nós. Em nossa opinião, o cineasta desejava transmitir ao espectador, para além de um passo a passo o mais exato possível da técnica cirúrgica, a atmosfera que pairava no momento da

filmagem⁸¹, estando todos esses elementos vinculados à sua noção de “realidade”. Ultrapassando esse limiar, acreditamos, além disso, que suas escolhas estéticas estavam relacionadas a um profundo desejo de produzir imagens plasticamente aprazíveis, pelo menos aos seus olhos.

Notamos que, além desse seu aguçado interesse pela forma, B. J. Duarte era um apaixonado pelo corpo humano, e como já dissemos, um curioso pelas coisas pouco exploradas. De acordo com a nossa percepção, ele encarava esse corpo como uma obra de arte e se utilizava dos recursos cinematográficos para, além de atingir uma imagem didática, alcançar e/ou realçar certa beleza que emanava daquela fonte. Mas não é estranho relacionarmos beleza a uma imagem que é vista por muitos como angustiante, aflitiva e, por vezes, até mesmo repulsiva? O que teria de belo na imagem de um corpo aberto em cima de uma mesa de cirurgia? Essa ideia de encantamento pelo “horror” nos fez lembrar o que Mario Praz nomeia de “beleza meduseia” (PRAZ, 1996).

Tomando como referência o livro *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, de Mario Praz, na edição publicada em 1996 pela editora da UNICAMP, e ainda o trabalho do pesquisador Martinho Costa Júnior, intitulado “*Fin-de-siècle*: luxúria, Morte e Prazer” (2010), apreendemos um fato interessante sobre os estudos de Praz. Partindo da poesia que Percy Shelley escreve sobre a obra Medusa, atribuída a Leonardo da Vinci: “é o tempestuoso encanto do terror: das serpentes lampeja uma cúprica fulgência acesa nesses seus inextricáveis rodeios, e cria em torno um vibrante halo, espelho móvel de toda a beldade e de todo o terror daquela cabeça [...]” (PRAZ, 1996, p. 44); o crítico italiano reflete sobre “o belo no que tange seus aspectos que parecem contrariá-lo” (COSTA JUNIOR, 2010, p. 357).

De acordo com suas palavras, na poesia de Shelley (de que aqui reproduzimos apenas um pequeno trecho), a dor e o prazer comungam de uma só emoção. Dos mesmos aspectos que “deveriam gerar aversão – o vulto lívido do busto, o emaranhado das víboras, o rigor da morte, a luz sinistra, os animais asquerosos, o sardão e o morcego – brota um novo sentido de beleza traiçoeira, um novo calafrio” (p. 44). O conceito de beleza, mais visivelmente ao longo do século XVIII, é alargado por essa descoberta do horror como fonte de contentamento: “do belamente horrível se passou, em graus insensíveis, ao horriavelmente belo” (PRAZ, 1996, p. 45).

⁸¹ “[...] nada impede o cinegrafista de, com uma iluminação funcional, dramatizar esse conjunto fiel de cores e matizes, criando em sua obra o próprio clima, tão altamente dramatizado, da sala de operações” (DUARTE, 1982, v. III, p. 128).

Retornando ao nosso ponto de análise, B. J. Duarte defende a ideia de que, “preliminarmente, um filme artístico pode não ser didático. Mas, um filme didático raramente poderá deixar de ser um filme artístico”. B. J. Duarte dizia que, se o cineasta fosse um bom conhecedor da arte e das técnicas cinematográficas, o artístico certamente seria fruído de forma espontânea em sua produção. Quando fala em ser um bom conhecedor das técnicas cinematográficas, ele não está se referindo apenas ao cumprimento de determinadas normas de aplicação, mas à cognição de saber criar e inventar dentro do campo que lhe compete – como quando um professor se utiliza da inteligência e da sensibilidade para tornar sua aula mais interessante ou determinado conteúdo científico mais atraente (DUARTE, 1982, v. II, p. 213). De acordo com suas palavras:

Um professor que se limitasse a ensinar dentro do circuito restrito da Didática, sem lhe sair fora de conceitos mais rígidos, sem lhe acrescentar nada de seu, de sua inteligência, de sua sensibilidade, seria um professor que jamais se comunicaria com seus alunos e só lhes transmitiria, de forma precária e impositiva, o que de mais enfadonho e prosaico possa existir neste nosso admirável mundo de homens, coisas e fatos (DUARTE, 1982, v. II, p. 213).

Conforme B. J. Duarte, uma “imagem de boa qualidade” é mesmo condição primordial para se alcançar uma obra cinematográfica de “alto nível”, já conseguindo, o cineasta, apenas com esse passo, atingir 50% de tal objetivo. Os outros 50% “ficam por conta da criatividade, da imaginação, da sensibilidade e dos conhecimentos técnicos e artísticos por parte do autor no cinema, quaisquer que sejam as derivações em que se desdobrem essa técnica e essa arte tão singulares” (DUARTE, 1982, v. III, p. 129).

Na matéria publicada na revista *Filme Cultura* de abril e maio de 1970, B. J. Duarte ainda desenvolve a ideia de que, para ele, esse “requisite espiritual” de quem aborda um tema a partir de “uma imagem bem composta, de um estilo bem trabalhado”, nada mais é do que “uma dramatização, o envolvimento da realidade fria e crua, numa atmosfera quente, trabalhada e induzida”. A cor, por exemplo, além de seu significado primário – que, de acordo com seus textos, parece estar vinculado a uma função documental –, tem importante papel de dramatização:

é elemento de composição, de gênero, de contribuição dramática, que precisa ser manipulado, pesado, medido, equilibrado em seus dados básicos, em seus inúmeros desvios e combinações que, harmonizados, compõem a imagem e lhe deferem um ritmo estético (FILME CULTURA, abr./maio 1970, p. 38).

2.1.1 A cor, seu valor estético e sua importância documental

Na revista *Anhembi*, volume 4, nº 10, de setembro de 1951⁸², B. J. Duarte constrói alguns questionamentos que nos faz refletir sobre a importância da cor para o cinema documentário, assim como para o cinema científico:

Que interesse mínimo haveria de defluir de uma película sobre a biologia da orquídea, por exemplo, se não consignasse os matizes irizados de uma *Laelia Crispa*, ou a púrpura de uma *Cattleya*, ou o ouro de uma *Oncidium*? A que valor didático relativo ficaria reduzida uma fita sobre técnica cirúrgica abdominal, se nela não se distinguíssem as variadas gradações do vermelho contidas na cavidade, desde a pardacenta do fígado, até o rosa do estômago, estriado pelo rubro das artérias e das veias que o irrigam, passando pelo azul arroxeadado da vesícula biliar? Que valor informativo tomaria um filme sobre a bacia do Amazonas, se nele não houvesse o equivalente em cor daquilo que Alberto Rangel chamou de inferno verde? [grifo nosso]

Na citação acima, ainda que esteja se referindo às problemáticas da cor, B. J. Duarte continua alinhado ao seu principal objetivo, que é, a partir de um equilíbrio perfeito entre forma e conteúdo, tornar a fruição de um assunto científico por meio do cinema mais atrativa e mais interessante aos olhos do espectador. Ele se utiliza de três termos que exemplificam a importância da cor para o cinema científico (mas que também pode ser estendido aos outros elementos por ele destacados e que veremos melhor adiante): 1) **interesse**, que, mediante o que entendemos de seus documentos, pode ser intensificado por uma boa aplicação da cor pelo cineasta (por meio da iluminação ou da nitidez, por exemplo), ou apenas pelo fato de a própria química da cor trazer mais vivacidade ao objeto registrado; 2) **valor didático**, função destinada à cor no sentido de que esta tem a capacidade de tornar a explicação de uma informação mais facilitada; e 3) **valor informativo**, que parece estar muito ligado à didática, mas que, ao invés de facilitar o entendimento da explicação, agrega mais conteúdo (ou detalhes de conteúdo) ao assunto filmado.

Para uma melhor assimilação da prática, da maneira como a cor poderia acrescentar maior valor plástico, didático e informativo ao resultado final de um filme científico, recorreremos ao relato que B. J. Duarte deixa registrado em seu terceiro volume de crônicas. Ao falar a respeito da pré-produção do filme *Pneumonectomia total direita por câncer broncogênico*, ele comenta sobre a utilização de lençóis azuis com intuito de evitar as flutuações de luz que o lençol branco provocava na exposição, e de luvas de duas tonalidades, “verdes ou azuis para o cirurgião e cor de mostarda para o primeiro assistente e instrumentador”, para a identificação dos mesmos. O emprego dos lençóis foi imediatamente

⁸² B. J. Duarte publica alguns tópicos sobre o assunto também n’*O Estado de S. Paulo* de 17 de julho de 1947.

aceito pelo professor-diretor científico da obra, Edmundo Vasconcelos, mas a cor das luvas lhe pareceu um jogo colorido demais para a sala de cirurgia (DUARTE, 1982, v. III, p. 13-14). Sobre o resultado final do filme narra B. J. Duarte:

depois de havermos estabelecido com o maior rigor o roteiro técnico de *Pneumectomia Total Direita, por Câncer Broncogênico*, iniciamos sua tomada de vista num ambiente em que a cor azul era funcionalmente predominante, equilibrando todas as demais existentes num campo operatório. Já nessa manhã, tivemos a consciência de que fôramos os criadores de um espetáculo de dignificante beleza, em que o amarelo fugaz do tecido adiposo, até o vermelho brutal do campo operatório se associavam vivamente àquele enigmático ‘ballet’ de mãos e instrumentos (DUARTE, 1982, v. III, p. 14).

2.1.2 Os artifícios da iluminação

A iluminação, com seus efeitos de luz e sombra⁸³, assim como a cor, era tida por B. J. Duarte como elemento primordial na dramatização de sua composição. Como vimos, esse aspecto estava relacionado ao seu propósito de produzir um material didático, informativo, mas também de alto teor artístico. Ele explica que, quando começou a se aventurar pela esfera do cinema médico-científico, não era nada fácil elaborar uma boa iluminação, que, na época, com os poucos recursos que tinha, acabava contrariando um dos seus principais objetivos: tornar claros e evidenciar todos os pormenores da área de maior interesse didático, o campo operatório (FILME CULTURA, abr./maio 1970).

De início, seguindo a prática do que já vinha sendo feito na Europa e Estados Unidos, B. J. Duarte optou pelas “lâmpadas supervoltadas, as chamadas ‘photo-flood’”, mas que esquentavam demais e tornavam o ambiente muito desconfortável para o cirurgião e toda a sua equipe. Além disso, tais lâmpadas, dentro da sala, representavam uma “permanente ameaça de explosão”. As *photo-flood*, ainda no que diz respeito à sua utilização pelo cinema científico, enfraqueciam o potencial da imagem, já que suas luzes eram difusas demais, criando pouquíssimas sombras na área filmada. Quando era necessário registrar um campo operatório profundo, por exemplo, como regiões mais íntimas do coração e do pulmão, a claridade difusa advinda dessas lâmpadas tornava as bordas do quadro muito iluminadas enquanto o local de maior interesse didático ficava escuro e sem detalhes (FILME CULTURA, abr./maio 1970, p. 39).

Devido a essas más experiências surtidas pela iluminação com “lâmpadas supervoltadas”, B. J. Duarte começou a buscar fontes de luz que não provocavam esses

⁸³ Segundo Bertrand de Souza Lira, o contraste entre luz e sombra “dramatiza a imagem, aumenta seu impacto emocional no espectador de um quadro ou de um filme, porque esconde nas sombras o que não tem interesse para a mensagem e realça na luz o que deve ser visto [...]” (LIRA, 2008, p. 151).

inconvenientes, e, dessa forma, chega aos “refletores blindados, os chamados ‘spotlights’”. Além do fato de não oferecerem “a menor ameaça à integridade física do paciente, dos cirurgiões e a do cinegrafista” (FILME CULTURA, abr./maio 1970, p. 39), a luminosidade desses refletores era passível de controle e direcionamento. Em suas palavras:

Obtinham-se, com essa luz direcional, obediente à imaginação do cinegrafista, um relevo e uma riqueza de pormenores realmente espantosos. E como era possível conservar-se o fecho de luz perfeitamente concentrado, magníficos efeitos fotográficos se criaram, sem o menor dano, nem para o paciente, nem para o cirurgião, sua mobilidade e a da câmera (FILME CULTURA, abr./maio 1970, p. 39).

Com a criação de novos projetores e de películas mais sensíveis, todas essas questões foram sendo simplificadas, tanto que, em meados da década de 1970, diz B. J. Duarte ter rodado alguns filmes se utilizando apenas da luz ambiente, ou seja, apenas das lâmpadas cialíticas das salas de cirurgia. De qualquer forma, ele deixa claro que, se fosse necessário realizar uma iluminação mais complexa, como no caso do que chama de “transiluminação”, ao iluminador ficaria facultada a utilização de “refletores dotados de filtro pirex, capazes de absorver 90% do calor desprendido por suas lâmpadas”, os quais também “permitem uniformidade na fotografia em cores, mantendo inalterada a temperatura ambiente do campo operatório” (DUARTE, 1982, v. III, p. 128).

2.1.3 Tempo, cronometragem e a relevância do roteiro técnico

Para B. J. Duarte, a cronometragem era outro elemento muito importante, e com funções substanciais. Uma delas está relacionada simplesmente ao melhor controle do tempo, o que auxiliava a utilização mais correta do filme virgem, que era caro e difícil de ser obtido, enquanto outra refere-se ao conteúdo da obra, pois com a melhor gerência do tempo e com o registro de duração de cirurgias anteriores, o cineasta conseguia investigar e desvendar o melhor ponto de vista do ato operatório. A cronometragem, ainda por cima, tinha como objetivo determinar um ritmo interessante ao filme, sem torná-lo monótono.

Na página 39 de seu artigo para a *Filme Cultura* de abril/maio de 1970, B. J. Duarte desenvolve um pouco mais sobre essa questão da duração e sobre a forma como tal componente poderia afetar na fruição de um filme científico. De acordo com sua convicção, por mais que o tempo de projeção dependa da “importância e da complexidade do tema tratado, em média sua duração deve limitar-se entre 20 e 30 minutos”. Cita autores que falam em uma minutagem de exibição ainda menor, como “Drumond, membro da Comissão de Educação Visual da América Urological Association”, que considera 20 minutos o período máximo de duração. Tais autores consideravam que um filme efetivamente válido no ensino

da medicina deveria situar-se entre 10 e 15 minutos, isso porque nossa “capacidade de atenção, percepção e retenção visual é limitada”.

Outro quesito comentado por B. J. Duarte com relação à duração de um filme científico, em segundo livro de crônicas, também toca em sua função didática. Apesar de esse tipo de produção ser atrelada ao ensino, devemos estar cientes de que “o cinema didático é, por excelência, um cinema sintético. Não se propõe substituir a presença de um professor numa sala de aula, mas auxiliá-lo na explanação de suas ideias e lições”. Se o desenvolvimento de um tema não cabe dentro dos “15 minutos sacramentais”, o cineasta deve dividir o filme em duas partes, pois o protagonismo deve ser do professor (DUARTE, 1982, v. II, p. 215).

No artigo para a *Filme Cultura*, B. J. Duarte comenta ainda que, no campo da didática, a obra cinematográfica se portará como uma “ilustração da aula, muitas vezes uma demonstração viva e dinâmica de certos fenômenos, de apresentação, não raro impossível sob outra forma que não a do cinema” (FILME CULTURA, abr./maio 1970, p. 39).

2.1.4 A câmera cinematográfica e seus acessórios

Continuando o seu discurso sobre a elaboração de uma “imagem de boa qualidade”, nesse momento direcionando seus esforços à propriedade técnica dessa imagem, no texto que elabora em seu terceiro volume de crônicas no capítulo intitulado “As últimas suturas”, B. J. Duarte fala sobre a necessidade de um equipamento cinematográfico de alto nível, mas também de profissionais aptos a manejá-lo com destreza e que conheçam em profundidade a gramática do cinema em geral. Para ele, de nada adianta um técnico fluente no manejo de uma câmera se este não for conhecedor da ortografia da linguagem cinematográfica, assim como um romancista não conseguirá concluir sua obra, com todos os sentimentos e emoções que emanam de seus personagens, se não souber manusear as normas da escrita (DUARTE, 1982, v. III).

Tomando a câmera como instrumento criador da imagem, ela precisa “ser de boa estirpe, gozar de boa saúde, precisa integrar a seu corpo acessórios complementares e diferenciados, de utilização certa, no momento exato” (DUARTE, 1982, v. III, p. 125). Especialmente no ramo do cinema científico, a câmera de cinema, muitas vezes, necessita de apetrechos ultraespecializados a fim de, por exemplo, penetrar em lugares pouco acessíveis, como é o caso da macro e da microcinematografia. Também estão integradas ao “arsenal óptico do cinema científico” as lentes de “campo normal, as grandes angulares, as

teleobjetivas e as objetivas de foco múltiplo e automático, as conhecidas como ‘zoom’”, e as quais só devem ser empregadas em momentos precisos. Na prática diária da produção de filmes científicos, cada um desses acessórios desfruta de funções específicas, e devem ser utilizados conforme o que ficou registrado em roteiro (DUARTE, 1982, v. III, p. 125-126).

B. J. Duarte especifica que as lentes mais utilizadas pelo cinema aplicado à cirurgia dizem respeito às teleobjetivas e às da macrocinematografia. Todavia, ele chama a atenção para o fato de novas produções exigirem um equipamento ainda mais diferenciado, não apenas com o intuito de criar uma documentação dinâmica e personalizada, mas de auxiliar o cirurgião na própria cirurgia, como é o caso do “microscópio prismático, capaz de aumentar o campo cirúrgico de 20 a 50 vezes” (DUARTE, 1982, v. III, p. 126).

Segundo B. J. Duarte, outra importantíssima particularidade da câmera no cinema científico é seu posicionamento na sala de cirurgia, o que determina os enquadramentos da imagem e, destarte, uma fluência mais ritmada à obra. Para ele, a disposição da câmera na sala de operações devia ser pensada com antecedência por motivos como a dificuldade de deslocamento do realizador e a sua discrição frente à seriedade do evento filmado. Por mais que

a equipe cirúrgica se mantenha concentrada em torno da mesa operatória, quase sem mover-se sob o facho constante da lâmpada cialítica, ao redor desse grupo de homens paramentados como sacerdotes fiéis à liturgia de seus ofícios, há um vai e vem permanente de enfermeiras circulantes, de anestesistas, de auxiliares vários, cujos movimentos não podem ser constrangidos pelo equipamento do cinematografista (DUARTE, 1982, v. III, p. 126).

Ao cinegrafista, então, fica reservada a escolha de uma posição ideal para a câmera na sala de cirurgia, de maneira que não prejudique o decorrer da operação e que, ao mesmo tempo, reproduza “o ângulo de visão do próprio cirurgião”. Como, com toda essa movimentação na sala, o deslocar da câmera de um ponto para outro se torna praticamente impossível, B. J. Duarte sugere o emprego da câmera fixa, modificando sua posição apenas entre os intervalos mais longos de um ato cirúrgico e outro, atividade que requer “grande habilidade técnica” e “amplo conhecimento da sequência operatória” (DUARTE, 1982, v. III, p. 127).

Com o intuito de inovar e tornar a fluência das imagens mais ritmada apesar da câmera fixa, a qual acabaria por transferir ao filme “um ritmo mais lento e monótono”, B. J. Duarte sugere mudar o enquadramento da cena por meio da troca das lentes:

Se o primeiro tempo da cena foi filmado com uma objetiva de foco normal, já no seguinte registro-o com outra de campo mais restrito, terminando a sequência com uma tomada bem próxima, se possível a fazê-la coincidir com o tempo mais

importante da sequência operatória. [...] Terei, assim, na projeção, um ritmo mais vivo como também, quebrado a monotonia de tais cenas, quando passadas na tela. Há, ainda uma opção: se a câmera permitir a obtenção de fusões, pode-se sintetizar ainda mais a sequência (DUARTE, 1982, v. III, p. 127).

Na entrevista de Estanislau Szankovski ao MIS/SP (26/2/1981), Ivo de Oliveira, técnico em seu laboratório cinematográfico e depois em seu estúdio de gravação e produção sonora para filmes, além de auxiliar na realização de alguns de seus filmes científicos, explica como costumava ser feita essa permuta de lentes no momento da filmagem: “Você punha uma torre com três, quatro objetivas e ia cambiando as objetivas, porque também não poderia ser feita muita montagem na ocasião. Vinha cambiando as objetivas e dessa forma ia ampliando, chegando perto, longe e *close* e assim por diante”.

2.1.5 Questões ligadas à montagem

Conforme B. J. Duarte, é na sala de corte, na montagem e na edição de um filme, que o autor constrói, de fato, sua obra cinematográfica. É nessa etapa da produção que ele pode lhe conferir um tempo, “narrativo ou dramático”, lhe imprimir um ritmo e mesmo pausas ou pontuações. Em sua opinião, um filme “bem montado” é aquele que corre de forma “fluente e arejada, de compreensão sem tropeços, de fácil assimilação dos seus conceitos” (DUARTE, 1982, v. III, p. 130-131).

Duarte enxerga a sala de corte como o “verdadeiro laboratório artístico e estético do cinema”. Nesse lugar é que as sequências adquirem um discurso, que as cartelas de apresentação do filme e os textos – letreiros e roteiro que é dito pelo locutor – são avaliados, que a funcionalidade da música e dos ruídos é analisada, e a clareza na narração, assim como o silêncio da pista sonora, são estudados. Ele menciona, entretanto, que tais elementos só começam a ser acrescentados à obra após sua etapa inicial de montagem, quando o autor organiza, de maneira ainda basilar, as imagens por ele registradas:

Uma vez terminada a montagem, nem sempre a definir-se totalmente, só a completar-se mais tarde, inicia-se o período de acabamento da obra cinematográfica: a redação do texto, a sua gravação, a montagem do som, o corte final, tudo isso a constituir-se na edição do filme (DUARTE, 1982, v. III, p. 131).

No tocante ao texto que é narrado pelo locutor, B. J. Duarte diz que sua redação é “tarefa importante para a compreensão e assimilação do conteúdo científico-intelectual do tema”, e por esse motivo deve ser preparada pelo assessor científico da produção – contando este com o auxílio do diretor e do montador. O texto exige de seu responsável “senso didático-informativo, aliado a acurado espírito de síntese”, já que a minutagem de filmes

científicos costuma ser bastante curta. Nosso personagem ainda chama a atenção para mais uma questão – o responsável pelo texto deve estar ciente de que este se restringe a um suporte da imagem, como uma ferramenta de auxílio nos momentos em que ela, por alguma razão, não foi capaz de exteriorizar algum assunto (DUARTE, 1982, v. III, p. 131).

Outros elementos complementares ao filme e que também possuem grande importância em sua edição dizem respeito aos letreiros de apresentação, aos gráficos, às trucagens e à habilidade do desenho animado. Os letreiros de apresentação, por exibirem a assinatura dos autores e de seus colaboradores, são mencionados por B. J. Duarte como o “pórtico da obra”. Por mais que o filme necessite de uma apresentação demorada, como um texto introdutório ou dados históricos do tema, sugere que sejam evitados quadros estáticos, como gráficos, “sempre de leitura e compreensão lenta e tardia, por isso a exigir projeção mais longa à frente do espectador”, tipo de informação que ameaça tornar o filme monótono e de ritmo ralentado (DUARTE, 1982, v. III, p. 132).

B. J. Duarte era um simpatizante do movimento, característica própria do cinema e que para ele devia ser especialmente explorada. De acordo com seu pensamento, “quanto mais movimento houver em cinema, arte dinâmica por excelência, mais precisa e integralmente virá a qualificar-se, a caracterizar-se a obra de seu autor”. Ainda sobre a dinâmica do filme, ele especifica:

As trucagens, quando possíveis e oportunas, enfeitam e muitas vezes pontuam a linguagem cinematográfica. Uma fusão, dupla exposição de imagens, um mesmo quadro dividido em dois setores, cada qual a ponderar ou acelerar uma cena mais complexa ou uma ação simultânea, os efeitos da câmera lenta, tão necessários em filmes de pesquisa científica, são alguns dos artifícios que a imaginação e o bom gosto do cineasta carecem de colocar a serviço de seu estilo e da compreensão das cenas e seqüências (DUARTE, 1982, v. III, p. 132).

O desenho animado, que é também vinculado ao estabelecimento de uma boa dinâmica fílmica, apesar de atuar como importante recurso na demonstração de conceitos não suscetíveis à “imagem normal do cinema”, segundo B. J. Duarte era de quase impossível utilização, e isso devido ao seu alto custo de produção (DUARTE, 1982, v. III, p. 131-132).

2.1.6 Experimentações no campo do som

Em uma palestra proferida na Biblioteca Municipal de São Paulo e divulgada n’O *Estado de S. Paulo* de 17 de julho de 1947, mais uma vez, fica evidenciado o apreço de B. J. Duarte por certos diretores e técnicas cinematográficas, inclusive, no âmbito do som. Nessa

comunicação ele destaca, por exemplo, o nome de Orson Welles e se mostra fascinado pelas novidades sonoras trazidas por esse cineasta:

Surgiram-lhe na existência [do cinema], grandes e profícuos mentores [...] e ainda agora um louro que já pusera a radio-difusão de pernas para o ar, a se imiscuir em paragens até então divididas por diques estanques: Orson Welles e o seu dinamismo a destruir canções, a neutralizar normas de interpretação, de direção de cena, de concepção de cenário, de estrutura de ambiente, de ângulos de fotografia e até de captação de som, em planos de audição por todos os seus antecessores desprezados.

Um interessado pelas novas experimentações e tecnologias que surgiam pelo mundo, B. J. Duarte afirma que em São Paulo (cidade na qual realizou a maior parte de seus documentários) foram diversos os obstáculos que ele e seu assistente Estanislau Szankovski tiveram que superar no setor do som. Vejamos o que ele escreve sobre o assunto:

Em tese, a sonorização de uma película não oferece a menor dificuldade. A imagem é captada, revelada, em seguida montada e copiada juntamente com sua pista sonora, gravada em película à parte. Mas, em São Paulo, nesses anos 49 e 50, tudo isso já não era tão fácil. Película virgem caríssima e muito rara às vezes. [...]. Tínhamos pois que nos haver com uma única película, sem possibilidade de montagem e sonorização posteriores. [...] Uma única cena defeituosa não só prejudicava todas as anteriores, como excluía a sua repetição, eis que a pista sonora impedia o corte, esse grande recurso da montagem, para nós totalmente vedado. Estanislau Szankovski resolveu tudo com a inteligência que a necessidade estimula. E o milagre do sincronismo imagem-som que aquele técnico obtinha em nossas fitas coloridas deixou, certa vez, um grande especialista norte-americano entre incrédulo e pasmado, depois que lhe expus a técnica pessoal de Estanislau Szankovski (DUARTE, 1982, v. III, p. 15-16).

Buscando entender os aspectos mais técnicos da montagem e da linguagem sonora, recorreremos aos estudos de Michel Chion, mais especificamente ao seu livro *A audiovisão: som e imagem no cinema* (2008). Para o pesquisador, os sons, assim como as imagens do cinema “montam-se: ou seja, são fixados em porções de banda magnética, de som óptico ou de película, que podem ser cortados, montados e deslocados à vontade” (CHION, 2008, p. 39). No entanto, a unidade específica do cinema, que é o plano, e que foi determinado justamente por essa ação da montagem, não existe para o som:

montam-se sons desde que a técnica o permite (quer dizer, desde cerca dos anos 1930), tanto na rádio e em disco como na música em fita. Ora, em nenhum destes casos, haja ou não imagem, a noção de plano sonoro como unidade de montagem conseguiu emergir como unidade neutra e reconhecida por todos (CHION, 2008, p. 39).

Em entrevista ao MIS/SP (26/2/1981), Estanislau Szankovski e seu assistente, Ivo de Oliveira, confirmam os acontecimentos lembrados por B. J. Duarte e por nós há pouco citados. Adiante apresentaremos a transcrição de algumas partes da entrevista que, nesse momento, serão úteis para o nosso entendimento de como era feita a montagem sonora na

época referenciada, especialmente aquelas partes que nos permitam entender, de forma mais detalhada, a técnica de “sincronismo imagem-som”, exposta por B. J. Duarte.

Sobre a vida de Estanislau e a criação do Estúdio Szankovski:

Estanislau Szankovski: Eu sou brasileiro, nasci em Curitiba no estado do Paraná, 11 de setembro de 1917. Meu pai era polonês e minha mãe brasileira. É... eu digo que meu pai era polonês, mas ele era mais brasileiro do que muitos brasileiros, porque ele escolheu o Brasil para viver aqui, trabalhar aqui, morrer no Brasil. Eu comecei com a ideia de cinema partindo de uma... de um gosto pelo cinema. De gostar desde criança. Então com a ajuda de amigos [...] eles me incentivaram muito para eu fundar e organizar um laboratório em 16 mm que não existia no Brasil, em São Paulo, digo. Se existia era quase em caráter precário. Então eles me incentivaram muito e em junho de 1949 eu consegui arranjar uns cruzeiros, que no tempo acho que eram 1000 réis, não... já eram cruzeiros... e eu próprio, com a ajuda de outros, construímos paredes, construímos prateleiras de madeira e demos início a um pequeno laboratório cinematográfico, conseguindo na época importar algum equipamento dos Estados Unidos: uma pequena copiadeira que chegou aqui defeituosa e mais algum aparelho para gravação de som óptico. Então, nessa época, mais ou menos uns 6 meses depois, eu solicitei ao Ivo de Oliveira, que está aqui presente, para também me ajudar. E daí partiu o laboratório que hoje não é mais laboratório, é um estúdio de produção e de gravações sonoras para filmes (MIS/SP - 26/2/1981).

Sobre a montagem do filme e sonoplastia:

Ivo de Oliveira: o processo era terrivelmente difícil. A gente carregava a máquina de filmar e fazia uma marca no ponto de partida do filme. Daí disparava cinco pés e começava a marcação. No caso de um documentário seria descrita [sic] as cenas por pés. De cinco a dez pés tal coisa, de dez a trinta pés tal coisa. Terminada essa parte da imagem, voltávamos ao laboratório, rebobinava os filmes e colocava nos gravadores, porque não existiam gravadores magnéticos, a gravação era feita na própria película. Então soltava-se, a partir daquela marca os cinco pés iniciais e começava a gravação... fazendo sonoplastia de música e locução conjugados, sem possibilidade de nenhum erro, porque se errasse, o locutor errasse e a música entrasse errado, não correspondesse à cena, seria perdido. Teria que cortar a película e depois não tinha como limpar (MIS/SP - 26/2/1981).

Sobre a sala de som do estúdio e a forma como era feita a sonoplastia:

Ivo de Oliveira: A sala de som primeiro era um caixotão grande que Estanislau fez com muito critério, todo forradinho de preto, com dois discos, dois *pick ups*, e ali a gente punha os discos na ordem de sequência para entrar *pick up 1* e *pick up 2*. Tinha, depois, uma camerazinha. Do lado tinha uma salazinha [sic] fechada, bem pequenina, era uma cabine que a gente até apelidou pra muitos amigos de “barrica” – vamos entrar na “barrica” pra falar. Ali era “filotecado”, tudo fechadinho, tinha uma luzinha vermelha que a gente acionava com o pé... Então ali dava-se o sinal. Os gravadores tinham lá os “marcadorezinhos” de pés... aos 30 pés fala o locutor, aos 30 pés aperta, o locutor entra em cima, e tem que falar certinho. Sonoplastia paralela. Com aqueles dois *pick ups* a gente fazia tudo, né? (MIS/SP - 26/2/1981).

Com esses trechos da entrevista conseguimos ter uma noção mais inteligível do que era a “técnica de sincronismo imagem-som”, que não era nada fácil e um tanto quanto rudimentar, mas também de outros percalços pelos quais passaram no campo do som. De acordo com B. J. Duarte, o som, no contexto do filme científico, era visto como um setor

secundário da película, como um recurso de “acabamento”, mas, ao mesmo tempo, enobrecedor:

a seleção de trechos de música erudita, para preencher os silêncios, às vezes, longos em demasia, existentes na pista de som, um quarteto de Mozart, um “concertinho” de Vivaldi, uma composição para cordas de Giordani, ou de Pergolesi, até mesmo uma ária de alaúdes renascentistas, foram modos e recursos de acabamento que dignificaram muitíssimo o filme científico feito em São Paulo. Num de meus filmes, *A Ciência contra a Esquistossomose*, consegui de seus produtores uma composição musical própria, em ritmo de “bossa nova”, de que se encarregaram Luiz Sá e seu conjunto. Esse acabamento, esse cuidado na apresentação do filme, não apenas engrandece a obra, como predispõe o espectador a assisti-la com agrado e interesse. Sou positivamente partidário de tal prática, parece-me de resultados amplamente comprovados na já ampla filmografia científica do Brasil. (FILME CULTURA, abr./maio 1970, p. 39).

De modo geral, nas películas que conseguimos assistir através do BCC, verificamos a presença de uma hierarquia sonora típica do documentário clássico. A voz do locutor, fornecedora de informação (em grande parte apenas narrando o que aparece em quadro), fica em primeiro plano⁸⁴. A música geralmente se mostra constante, e quando isso não ocorre, se apresenta pelo menos no início e no fim do filme. Já o ruído – e aqui consideramos ruído os barulhos gerados no momento da gravação, os quais criam uma interessante ambiência – costuma se apresentar de forma mais ininterrupta em seus filmes.

Renan Paiva Chaves (2016), em artigo para a *Revista Rebeca (Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual)*, utiliza a fala de Eduardo Mendes para explicar a ideia da divisão tripartite da trilha sonora clássica consolidada nos anos 1930, ou seja, voz, música e ruído, elementos sobre os quais acabamos de comentar:

Quanto à audibilidade, continuava a hierarquia onde a trilha de vozes era mais intensa e a trilha de música, a segunda mais audível. Nos trechos sem falas, a trilha de música, a segunda mais audível. Nos trechos sem falas, a trilha de música crescia para o mesmo nível de intensidade usado na pista de vozes (MENDES, 2006, p. 191-192 *apud* CHAVES, 2016, p. 5).

Podemos observar mais claramente essas situações de hierarquia entre os aspectos que constituem o som na descrição que deixamos junto à decupagem do filme *Transplante cardíaco humano*, no ANEXO II, ao fim deste trabalho.

Passando à conexão entre os elementos da trilha sonora e as imagens filmicas, percebemos que a música, mais do que a voz e o ruído, estabelece uma relação muito particular com cada filme. Todas as películas que pudemos assistir foram sonorizadas com

⁸⁴ Segundo Michel Chion, no cinema o som é “maioritariamente vococêntrico”, ou seja, quase sempre destaca a voz em detrimento dos outros elementos sonoros. Ela atua como um “instrumento solista, do qual os outros sons, músicas e ruídos, seriam apenas o acompanhamento”. Além disso, destaca que, “do mesmo modo, grande parte do aperfeiçoamento tecnológico no campo da captação de som nas rodagens (invenção de novos microfones e de novos sistemas de captação) concentrou-se na fala” (CHION, 2008, p. 13).

músicas clássicas e ainda, de acordo com Renan Paiva Chaves, identificamo-las como músicas clássicas do período romântico⁸⁵, as quais possuem tendências mais homofônicas, além de serem mais harmônicas:

a textura musical com tendências mais homofônicas parece ser a base dominante das composições do domínio documental – e das músicas não originais que escutamos nos filmes – e, que outras estruturas e texturas, apesar de existirem, são menos convencionais, como se pode aferir, de forma geral, sobre outras tradições dramático-narrativas desde, pelo menos, a ópera ou, ainda, desde as músicas instrumentais feitas para dança, no período barroco (CHAVES, 2015, p. 114).

Por exemplo, no filme *Semiologia neurológica: movimentos involuntários anormais*, notamos já nas primeiras imagens que a música (uma versão do original de Vivaldi: *Il Gardellino, Op. 10, n. 3 - Concerto for flute, strings & b.c. in D major, RV 428*)⁸⁶, em *Allegro*, é altamente sincrônica com o ritmo das mãos de uma paciente com movimentos involuntários anormais, o que torna a cena descontraída e interessante. Nesse caso, o andamento da música nos ajuda a compreender mais facilmente a dinâmica da agitação dessas mãos, ou, como Michel Chion nos chama a atenção, impressão que a música geralmente “dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê” (CHION, 2008, p. 12). Já em *Hipospádia neouretroplastia*, o andamento da música, em alguns momentos, chega, até mesmo, a causar certa comicidade, situação que nos lembra outra fala de Chion: “no contrato audiovisual, uma percepção influencia a outra e a transforma: não **vemos** a mesma coisa quando ouvimos; não **ouvimos** a mesma coisa quando vemos” (CHION, 2008, p. 7).

Para Chion, no cinema existem duas maneiras de criarmos, a partir da música, uma determinada emoção que se vincule à situação mostrada. Uma delas (a que mais nos interessa para essa análise), denominada “música empática”, tem a função de exprimir “diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento”. Ao contrário dessa, a outra, designada “música enempática”, é marcada por “uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida, e inexorável”, como é o caso das “numerosas músicas de piano mecânico, de celesta, de caixa de música, e de orquestra de baile cuja frivolidade e ingenuidade estudadas

⁸⁵ A música romântica possui texturas mais homofônicas em detrimento de texturas mais polifônicas características do barroco, além de possuírem estrutura sinfônica e narrativa (CHAVES, 2015, p.113). A homofonia diz respeito à quantidade de melodias presentes na música, sendo caracterizada por uma linha melódica acompanhada de diversos grupos de acordes e por isso soam mais harmônicas.

⁸⁶ Nenhum dos filmes por nós examinados continha o título da música em seus letreiros, por isso, as aqui citadas são de nossa total responsabilidade.

reforçam, nos filmes, a emoção individual das personagens e do espectador, na medida em que afetam ignorá-las” (CHION, 2008, p. 14-15).

Voltamo-nos agora para o elemento locução/voz. Conforme Bill Nichols, se existe alguma estrela no documentário, assim como existem as estrelas dos filmes clássicos de Hollywood, esta é o comentário falado. Chegando com autoridade, essa fala se coloca em um lugar de destaque parecendo dirigir os sons e as imagens de acordo com suas intenções e necessidades (NICHOLS, 2015, p. 18). O nome de Oswaldo Calfat (1920-2005) é o que mais aparece em nossas pesquisas, o qual, de acordo com Carlos Roberto de Souza⁸⁷, foi um locutor muito ativo nos cinejornais e documentários de sua época. Ele era tão conhecido que chegou a ser convidado pelo engenheiro e ornitólogo alemão Johan Dalgas Frisch a narrar os seus discos de cantos de passarinhos brasileiros⁸⁸.

Quanto aos filmes, via de regra podemos dizer que a voz do locutor retém aspectos muito parecidos com a típica voz das primeiras décadas do documentário sonoro clássico: ela é altamente presente e substitui quase que por completo as cartelas informativas. Está sempre narrando os acontecimentos que aparecem em quadro (qual é a deficiência, suas características, instrumentos utilizados, etc.), trazem pouquíssimas informações “extrafílmicas” e continuamente direcionam nosso olhar para algum ângulo que, a seu ver (nesse caso, o ponto de vista de quem criou o roteiro), é mais importante para apreender o conteúdo mostrado.

Além dos elementos música e voz, temos ainda o ruído. Na entrevista realizada pelo MIS-SP (26/2/1981), Estanislau Szankovski menciona que na década de 1950, além de seu estúdio cuidar da música e da locução, por vezes, também manipulava algum ruído, como o barulho de uma locomotiva, por exemplo. Todavia, dentre os filmes analisados, tirando o ruído ambiente possivelmente gerado no momento da gravação, só conseguimos notar algo que talvez tenha sido manipulado no filme *Transplante cardíaco humano*. Um apito muito semelhante ao barulho de uma chaleira, mas que, vinculado à imagem, parece sair das máquinas e dos aparelhos que estão sendo utilizados pelos médicos e cirurgiões.

B. J. Duarte defendia a ideia de que “a ter uma pista de som precária era preferível não ter nenhuma”, e, por conta disso – visto que, na sua opinião, durante um bom tempo os equipamentos sonoros fabricados no Brasil eram muito artesanais –, diversos de seus filmes foram acompanhados pelo que chama de “folhetos complementares”. De acordo com suas

⁸⁷ Esse foi um comentário feito pelo pesquisador quando do exame de qualificação dessa pesquisa.

⁸⁸ Exemplo: *Vozes da Amazônia, com o lendário canto do Uirapuru* (1963), gravado por Johan Dalgas Frisch. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wKMNHL1-06Y>>. Acesso em: 03 fev. 2020.

palavras, a ideia de utilização desses folhetos surgiu em meados da década de 1950, quando se dedica à realização de *Pneumectomia total direita, por câncer broncogênico* (FILME CULTURA, abr./maio 1970, p. 38).

Sobre o assunto, B. J. Duarte ainda destaca a opinião de dois autores norte-americanos, Mackeith e Engel, para os quais o “folheto complementar” assume um duplo propósito:

- 1) Auxilia o professor na seleção de filmes adequados ao seu programa escolar nos comentários que deverão ser feitos, após a aula, e na orientação dos debates, após a projeção; 2) É útil ao estudante, por constituir-se o folheto numa série de dados não cabíveis no filme, como anamneses, histórias clínicas, desenhos e esquemas etc. (FILME CULTURA, abr./maio 1970, p. 38).

Pela fala de B. J. Duarte perpassa a preocupação de a documentação estática introduzida na obra não ser capaz de transmitir ao espectador os detalhes dos casos mais complexos, ou seja, uma preocupação mais voltada à parcela didático/informativa de sua produção.

Ao realizarmos uma decupagem, plano a plano, do filme *Transplante cardíaco humano* (ANEXO II), assim como uma descrição de suas imagens e de seu som, verificamos uma constância de longos silêncios, o qual, a nosso ver, atua sobretudo como um elemento de tensão. Segundo Chion, “o silêncio nunca é um vazio neutro; é o negativo de um som que ouvimos anteriormente ou que imaginamos; é o produto de um contraste” (CHION, 2008, p. 50), e é exatamente isso que conseguimos depreender do silêncio no decorrer desse filme.

Deve ter sido possível notar que neste capítulo dedicamo-nos mais a expor alguns conceitos e menos a investigar se B. J. Duarte conseguiu alcançar, na prática de suas realizações, os objetivos didáticos e estéticos por ele tão incessantemente comentados. Como ele fala principalmente de técnicas de elaboração voltadas à produção de um “bom filme” médico-científico, e como dos poucos filmes que nos foi possível visualizar apenas 4 são, efetivamente, filmes de cirurgia, não nos vimos no direito de tirar nenhum juízo de valor de seu exercício.

3 TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO E SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO

Cinema não é nem uma arte, nem uma indústria, nem uma técnica, é uma moléstia causada por um vírus desconhecido e sem a mínima possibilidade de cura. Não há vacina que resista ao amor pelo cinema. B. J. Duarte (MIS/SP, 19/5/1981).

Conforme a ficha técnica fornecida pela base “Filmografia” da Cinemateca Brasileira, *Transplante cardíaco humano* é do gênero filme científico e classificado como sonoro e não-ficcional. Seu material original é colorido, com duração de 37min 20seg⁸⁹, tendo sido encontrado no formato de 16 mm, com 420 metros. Datado de 1968, foi produzido por B. J. Duarte e Estanislau Szankovski, e financiado pelo Laboratório farmacêutico Carlo Erba do Brasil. Rodado no Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (HC/FMUSP), de acordo com seus créditos contou com a colaboração de equipes da 1ª Clínica Cirúrgica, E. J. Zerbini e da 2ª Clínica Médica, Luiz V. Décourt.

O transplante de coração também recebeu a cooperação dos Serviços e Unidades de Pronto Socorro, Neurocirurgia, Eletrocardiografia, Imunopatologia, Banco de Sangue, Anestesia e Enfermagem. A direção científica é atribuída a E. J. Zerbini, o médico responsável pelo transplante. Conforme B. J. Duarte, o professor Zerbini, além de visualizar e aprovar as imagens, encarregou-se de escrever o texto que é narrado pelo locutor (MIS/SP - 19/5/1981).

3.1 DESCRIÇÃO COMENTADA

O filme *Transplante cardíaco humano* é dividido em duas partes, divisão que é estabelecida por cartelas indicativas. A primeira parte diz respeito à “demonstração da técnica cirúrgica do transplante cardíaco realizado em cadáver”, que vamos chamar de “1ª SEQUÊNCIA”, e a segunda, ao “transplante cardíaco no paciente J. F. C.”, iniciais do nome João Ferreira da Cunha, que vamos denominar de “2ª SEQUÊNCIA”. Ao final do filme, a locução informa que a obra é dedicada à memória desse homem, o “bravo boiadeiro de Mato Grosso”, e à do doador de seu novo coração. Além das imagens, uma narração em *voz over* persiste ao longo de todo o filme. Na maior parte das vezes, essa locução é objetiva e tem como função descrever as ações presentes em quadro. Todavia, em determinados momentos ela traz informações suplementares.

⁸⁹ Com relação ao tempo do filme, B. J. Duarte comenta: “Fizemos um filme de uma hora e meia mais ou menos, que na montagem foi reduzido para 40 minutos” (MIS/SP – 19/5/1981).

O filme se inicia com imagens aéreas da cidade de São Paulo, certamente realizadas no interior de um helicóptero, considerando o tremor, a movimentação e o posicionamento da câmera. Elas mostram uma São Paulo viva e pujante, repleta de edifícios e notoriamente industrializada, como diz o locutor: “a cidade é um conglomerado urbano impressionante a crescer em altura e extensão”. Uma cidade que, nas décadas de 1950 e 60, irrompe numa “verdadeira ‘metástase’ urbana, destrói-se e reconstrói-se de forma vertiginosa, perde-se nos labirintos que criou, dilui-se nas massas anônimas que em ondas gigantescas vêm povoá-la” (SALVADORE, 2005, p. 18). Essas imagens, no universo fílmico, manifestam a intenção de introduzir o tema, de evidenciar o potencial progressista do local onde está instalado o Hospital das Clínicas da Universidade de São Paulo, edifício onde foi realizado um feito inédito: o 1º transplante cardíaco da América do Sul e o 17º do mundo.

Figura 10 - Centro Médico da USP. Local onde está assentado o Hospital das Clínicas da FMUSP



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (00':56" A 01':22")

A cidade de São Paulo e seus diversos aspectos – industrial, arquitetônico, sociológico, dentre outros – é uma temática muito recorrente nas primeiras produções de B. J. Duarte, tanto nas fotográficas quanto nas cinematográficas⁹⁰. Dentre os filmes passíveis de visualização no BCC, por exemplo, encontramos quatro títulos em que o cineasta leva aos espectadores imagens da suntuosa São Paulo, principalmente imagens do desenvolvimento fomentado pela modernidade. São eles: *Vistas aéreas de São Paulo* (1950), *Viagem em redor*

⁹⁰ A estreia da cidade de São Paulo nas telas como “estrela do documentário” se deu com *São Paulo, sinfonia da metrópole*, de 1929, mas seus primeiros registros cinematográficos remontam a 1903 com duas produções mencionadas n’*O Estado de S. Paulo: Procissão do Corpo de Deus e Rua Direita* (BERNARDET, 1993 *apud* SALVADORE, 2005).

de São Paulo (1943-44)⁹¹, *São Paulo, Vistas da cidade* (1950) e *A Metrópole de Anchieta* (1952). Inclusive, comparando-os, notamos a repetição de algumas seqüências: foram reaproveitadas e/ou rodadas mais de uma vez em um mesmo lugar. Vejamos abaixo:

Figura 11 - Comparação entres as seqüências (1)



Fonte: *A METRÓPOLE DE ANCHIETA* (06':42" A 06':51") E *SÃO PAULO, VISTAS DA CIDADE* (02':47" A 03':00")

Figura 12 - Comparação entres as seqüências (2)



Fonte: *SÃO PAULO, VISTAS DA CIDADE* (00':40" A 00':48") E *VISTAS AÉREAS DE SÃO PAULO* (00':32" A 00':39")

Em continuidade às imagens aéreas, é exibida uma cartela indicando o patrocinador. Os letreiros são animados e se movimentam (contraem e expandem) de acordo com a intensidade da música, o que notamos ser semelhante ao que hoje chamamos de “vinheta de abertura”. A imagem que aparece ao fundo (*Northern Pharmacy* – **figura 13**) pode ser encontrada no manuscrito *Canon of Medicine*, escrito em meados de 1400 pelo médico e filósofo árabe Abū ‘Alī al-Ḥusayn ibn ‘Abd Allāh ibn Sīnā ou Avicena, como também é conhecido. Junto da legenda, “Universidade de S. Paulo – Faculdade de Medicina – Hospital das Clínicas”, a imagem de uma divindade religiosa feminina.

⁹¹ Em entrevista ao MIS/SP (14/5/1981), B. J. Duarte comenta que esse filme, o seu primeiro em cores, em película Kodachrome, ilustra bem o que foi a cidade de São Paulo durante a Guerra: “na época com uma circulação muito pobre, porque não havia gasolina, mas havia os gasogênios, e não havia ainda essa atividade ululante que é hoje, de pessoas, de multidão... De modo que fotografa bem um aspecto da cidade que... Parece uma cidade em decadência, porque não tem movimento”. E ele lembra também que a realização desse filme só foi possível graças ao “Escritório do Coordenador dos Negócios Interamericanos”.

Figura 13 - “Animação” de apresentação do patrocinador: Carlo Erba do Brasil



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (01':24")

Os créditos iniciais vão sendo apresentados sobrepostos a fotografias do transplante e acompanhados pela *Sinfonia Concertante para 2 Violinos in D major, n.º 16*, de Carl Philipp Stamitz (1745-1801). Durante nossa escuta, percebemos que essa mesma música se mantém presente em outros momentos do filme.

Inicia-se a demonstração do transplante cardíaco em cadáver⁹². Essa 1ª SEQUÊNCIA do filme, que apresenta em detalhes o passo a passo de toda a operação, é essencial para um bom entendimento das imagens do “verdadeiro transplante”, que em alguns momentos se mostram muito confusas, devido, dentre outras coisas, à grande quantidade de elementos em cena. Podemos dizer que a intenção da 1ª SEQUÊNCIA é ilustrar e esclarecer os procedimentos cirúrgicos, demonstrar o método, enquanto as imagens da 2ª SEQUÊNCIA se dedicam ao registro histórico de um evento meritório para a medicina brasileira.

Na demonstração do transplante em cadáver, notamos um cenário organizado em que as ações são dirigidas (**figura 14**). Existe um cuidado extra das mãos para que o campo cirúrgico fique perfeitamente visível, o que nos faz pensar que, nesse momento, B. J. Duarte obteve maior liberdade em suas escolhas e ações. Entretanto, quando comparamos essas às imagens do transplante cardíaco aplicado ao paciente J. F. C. (**figura 15**), observamos outro tipo de liberdade. Pareceu-nos que B. J. Duarte estava um pouco mais solto e menos obrigado a reproduzir uma imagem, para além de tudo, didática. Ele chega, por exemplo, a realizar planos que tangem o abstrato. Diante disso, chegamos à conclusão de que, nas cenas do transplante em cadáver, a ele foi facultado um maior controle de todas as coisas em quadro, ou uma maior liberdade de intervenção no meio físico rumo ao objetivo de ser instrutivo, e nas cenas do transplante no paciente J. F. C, uma maior liberdade de representação desse meio.

⁹² A filmagem de técnicas cirúrgicas em cadáver não era uma coisa incomum. B. J. Duarte conta que era em uma sala de anatomia que se costumava terminar os registros de uma cirurgia intracardiaca quando esta ainda não se fazia “sob visão direta, em campo enxuto e a céu aberto” (DUARTE, v. III, 1982, p. 92).

Figura 14 - Demonstração do transplante em cadáver



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (03':03" – 12':09")

Figura 15 - Transplante cardíaco realizado no paciente J. F. C.



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (20':57" – 35':57")

Afora o posicionamento das mãos, observamos que a organização e a limpeza/clareza dos elementos dentro de quadro são imediatamente perceptíveis nos fotogramas do transplante em cadáver (**figura 14**). Por essas e outras questões, como uma montagem cuidadosamente sincronizada com a locução, que explica cada intervenção, podemos dizer que a 1ª SEQUÊNCIA foi um artifício encontrado por B. J. Duarte para compensar certos momentos em que não conseguiu atingir o resultado didático desejado com o registro do transplante. Ao MIS/SP (19/5/1981) B. J. Duarte diz ter conseguido todas as tomadas essenciais para seu filme, mas isso não quer dizer que estavam de acordo com seus princípios de rigor e precisão.

Em entrevista à pesquisadora M. R. B. da Silva, o médico Adib Jatene⁹³ nos dá uma pista de como B. J. Duarte se posicionava e interferia no ambiente cirúrgico em busca de imagens que buscavam certa perfeição:

AJ – Hoje você tem câmaras pequenas, que você bota no foco que ilumina. Antigamente não, era uma bruta câmara que ele [B. J. Duarte] tentava, ficava tentando, colocando em tripé, colocar em posição, para pegar todo o campo operatório.

M – Não incomodava vocês?

AJ – Não porque a gente tinha interesse em filmar e a gente ajudava, não pôr a mão e ele ficava olhando, [dizia] tira a mão...

⁹³ Adib Domingos Jatene (1929-2014) graduou-se em medicina aos 23 anos pela Faculdade de Medicina da USP, onde também realizou sua pós-graduação sob a orientação do professor Zerbini. Dentre seus diversos feitos, destacam-se sua atuação como cirurgião do Hospital das Clínicas e do Instituto Dante Pazzanese, período (meados de 1958) em que desenvolveu o primeiro aparelho coração-pulmão artificial do país; sua investidura no cargo de professor titular de cirurgia torácica da Faculdade de Medicina da USP (em 1983, quando o professor Zerbini é aposentado); sua atividade como Secretário da Saúde do estado de São Paulo entre os anos de 1979 e 1982, assim como seu posto de fundador e primeiro Presidente do Conselho Nacional de Secretários de Saúde em 1980. Disponível em: <<http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/dicionarios/verbete-biografico/adib-domingues-jatene>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

M – Tinha algum cuidado maior de vocês, que vocês não teriam quando era uma cirurgia comum, tipo pra não sujar...

AJ – Era uma [cirurgia] mais demorada, porque você tinha que preparar o campo para filmar, para sair uma coisa bonita, demorava mais, era mais trabalhoso, precisava parar..., mas funcionou muito bem (SILVA, 2007a, p. 31).

Lidamos, em seguida, com termos mais técnicos e particulares à prática médico-cirúrgica. Ainda assim, decidimos manter os jargões utilizados pelo locutor do filme. Alguns deles já não fazem mais parte do vocabulário médico, e, assim, conservam um valor histórico incontestável.

Seguindo a cadeia de acontecimentos, o coração é exposto dentro da **cavidade pericárdica** (camada fina de tecido que abriga o coração e os grandes vasos) do cadáver, através de uma **toracotomia mediana**⁹⁴ (abertura da cavidade torácica). A aorta e o tronco braquiocefálico são **dissecados parcialmente** (separação, sem corte, dos tecidos ao longo das linhas naturais de clivagem). O tronco braquiocefálico é “amarrado” **distalmente** (posição relativa tendo como referência a porção mais próxima do coração), aberto e utilizado na introdução de um cateter que será aplicado na **perfusão** (irrigação lenta e contínua de sangue na rede capilar para nutrir um tecido) da base da aorta. Os procedimentos são totalmente nítidos. Observa-se que as mãos dos cirurgiões se mantêm nas bordas do quadro e que seus instrumentos são posicionados de forma a não atrapalhar o registro da técnica apresentada.

Figura 16 - Cateter sendo introduzido no tronco braquiocefálico



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (03':54'')

Dissecção (isolamento dos componentes de um todo) e ligadura da veia cava inferior e dissecção, ligadura e **secção** (corte ou separação) da veia cava superior. A veia cava

⁹⁴ Atualmente o termo mais usado é ESTERNOTOMIA.

inferior é seccionada e uma abertura é feita no átrio direito junto ao septo interatrial respeitando-se o coto da veia cava superior, a qual fora anteriormente seccionada, e a área do nó sinusal.

O coração é **luxado** (deslocado) no saco pericárdico para melhor exposição do átrio esquerdo e das veias pulmonares que são abertos por incisão. Em sequência, são seccionados o septo interatrial, as veias pulmonares direitas, os dois ramos da artéria pulmonar e a aorta, conservando-se o tronco braquiocefálico por onde é introduzido o cateter de perfusão das artérias coronárias. O coração é desmembrado e separado do organismo. Vemos apenas a cavidade pericárdica e os orifícios deixados pela operação. A cena se mostra um pouco mais ensanguentada, porém, ainda perfeitamente visível. O plano a seguir mostra a última intervenção antes do completo desligamento do coração.

Figura 17 - Secção da aorta



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (06':00")

O coração, continuando a receber perfusão coronária **normotérmica** (temperatura normal do corpo humano), através do cateter implantado no tronco braquiocefálico, é colocado numa bacia de alumínio para ser levado ao “receptor”. Nesse plano sequência (06':05” – 08':12”) o coração é mantido sobre a bacia e através de manipulações instrumentalizadas seu aspecto é evidenciado. A face posterior é exposta para que a abertura do átrio esquerdo e o coto das veias pulmonares fiquem visíveis, o excesso da parede da cavidade atrial direita é **ressecado** (removido), os ramos da artéria pulmonar são seccionados e o excesso da parede da artéria é retirado. O coração do “doador” é transferido para o campo

operatório do “receptor” e, após a fixação de uma cânula no septo interatrial, a fim de manter a decompressão do ventrículo esquerdo, o coração fica pronto para ser implantado.

Vemos a cavidade pericárdica do “receptor” sem o coração e algumas cânulas nela adaptadas. O locutor não esclarece, mas é provável que essas cânulas estejam conectadas ao conjunto “coração-pulmão artificial”, uma bomba oxigenadora que, na falta do coração, mantém o sangue do indivíduo circulando no organismo. Um ponto de reparo é feito na parte inferior do septo interatrial do “receptor” (localizado dentro de sua cavidade pericárdica) e outro ponto separado é colocado na extremidade superior do septo interatrial do coração que será implantado. O coração é inserido no saco pericárdico e os septos interatriais são aproximados.

Figura 18 - Septos interatriais sendo aproximados



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO (08':57")*

O coração é movimentado colocando-se um ponto de reparo na parte média da parede atrial esquerda. Uma **sutura contínua**⁹⁵ (é feito um nó inicial e o fio estende-se por diversas passadas no tecido até o nó final, onde é cortado) com fio de *nylon* é feita na parte inferior dos átrios esquerdos. O coração é recolocado no saco pericárdico para ser completada a sutura da parte superior dos átrios esquerdos. A artéria pulmonar é suturada empregando-se uma sutura posterior com **eversão** (maior contato entre as bordas, que se viram, originando uma crista invertida) e sutura anterior contínua. A perfusão coronária, que se mantém desde o início da operação, é interrompida, a aorta é seccionada e suturada, utilizando-se pontos posteriores com eversão de seus bordos. O átrio direito é suturado com pontos contínuos e a

⁹⁵ Também pode ser utilizado o termo “chuleio”, que é mais conhecido no vocabulário de costureiros e leigos.

perfusão totalmente suspensa. Nesses momentos de sutura normalmente são utilizados planos detalhes para melhor esclarecimento da técnica.

Figura 19 - Sutura da aorta



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (08':57")

Com um *fade out* passamos à 2ª SEQUÊNCIA aos 12 minutos e 10 segundos. A cartela informa que começará o transplante cardíaco em João Ferreira da Cunha (J. F. C.), ocorrido no dia 26 de maio de 1968. O paciente, de 23 anos de idade, apresenta um quadro infeccioso agudo seguido de **insuficiência cardíaca congestiva** (o coração é incapaz de bombear a quantidade correta de sangue por todo o corpo) e **dor pré-cordial** (desconforto no peito). Apresenta aumento global da área cardíaca e bloqueio completo do ramo esquerdo do **feixe de His** – uma coleção de células musculares especializadas em condução elétrica. Seu diagnóstico clínico foi de **miocardite crônica pós-infecciosa** (infecção avançada no coração).

Todas as informações que daqui em diante estiverem grafadas em *itálico* dizem respeito a observações complementares ao filme, ou seja, informações nele inexistentes, mas que foram reveladas por B. J. Duarte em seu livro “Lâmpada cialítica: namoros com a medicina”⁹⁶. Essas informações nos ajudam a compreender alguns acontecimentos e nos tornam mais próximos desse cenário tão peculiar.

O paciente J. F. C. aparece ao centro da imagem e conversa com alguém que se mantém fora de quadro. Apesar de estar em uma cama de hospital e prestes a passar pela

⁹⁶ Dentre as informações, B. J. Duarte descreve, detalhadamente, todas as etapas do transplante cardíaco. Seu texto, além de estar presente no livro “Lâmpada cialítica: namoros com a medicina” (1982), também pode ser encontrado no jornal *O Estado de S. Paulo* de 30 de maio de 1968. De acordo com uma matéria divulgada pelo site da *Veja* no dia 25 de maio de 2018, o transplante cardíaco realizado no HC/FMUSP também foi comentado com detalhes pelo Dr. Euclides Marques em seu livro *A face oculta dos transplantes* (2016).

primeira experiência em transplante cardíaco de toda a América do Sul, aparenta estar tranquilo e confiante.

Figura 20 - Paciente J. F. C., momentos antes do transplante



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (12':44")

Um homem muito ferido, com grave traumatismo crânio-encefálico, dá entrada no Pronto Socorro. Deitado numa maca e muito inquieto, recebe a assistência dos neurocirurgiões: **traqueostomia** (intervenção cirúrgica que consiste na abertura de um orifício na traqueia e na colocação de uma cânula para passagem de ar), transfusão sanguínea e drogas. O paciente, agora adormecido, é submetido a um exame eletroencefalográfico, o qual é ativado por fotoestimulação intermitente e estímulos sonoros de diferentes frequências. A suspeita clínica de hemorragia cerebral é confirmada e o diagnóstico de localização permite o tratamento imediato. O paciente se salva. Não é dessa vez que encontrarão um doador.

Nessa mesma noite, “*precisamente às 23 horas*” (DUARTE, 1982, v. III, p. 23), o Pronto Socorro recebe outro homem gravemente ferido e inconsciente. Seu rosto se mostra deformado por contusões e edemas generalizados. Imediatamente iniciam-se os procedimentos de socorro. O exame eletroencefalográfico indica a inatividade elétrica em todas as áreas cerebrais (linhas retas), porém, o eletrocardiograma mostra um coração que continua a pulsar (linhas sinuosas). *Nesse momento uma equipe médica realiza todos os exames preliminares e de rotina sob a atenção do prof. Waldomiro de Paula⁹⁷, diretor do Pronto Socorro e um dos homens pertencentes às equipes “A” e “B” do prof. Zerbini*

⁹⁷ B. J. Duarte considera em seus escritos que “Waldomiro era talvez o elemento mais inquieto, irrequieto e exuberante de todas as equipes. Não saía mais do PS, noite e dia, à espera de um possível doador” (p. 78). Diz ainda que, “em todas as fotografias que apareceu, entre aqueles homens de máscara, gorro e longas batas azuis, um havia com a tira de esparadrapo na testa”, era o professor Waldomiro, que resolveu se destacar dos demais cirurgiões (DUARTE, v. III, 1982, p. 80).

(DUARTE, 1982, v. III, p. 23). Após dez minutos de ausência de registro cerebral, iniciam-se as estimulações sonoras em frequências variáveis associadas a estimulações luminosas intermitentes. O registro continua inerte. Com a constatação de morte cerebral, surge a possibilidade de um doador: “*doador anônimo*”⁹⁸ que na madrugada do dia 26, cederia seu coração a outro homem, do desconhecido morto para desconhecido vivo, nesse momento supremo a tornarem-se irmãos” (DUARTE, 1982, v. III, p. 28).

*Nesse momento, foi dado “o alarme geral às equipes do prof. Zerbini, às do Prof. Campos Freire, que praticou o transplante do rim*⁹⁹, e à da 2ª Clínica do Departamento de Clínica Médica do prof. Luiz V. Décourt”. A equipe da cirurgia cardíaca (“A”) foi a primeira a se reunir no Pronto Socorro, a esperar na ante-sala operatória do 9º andar (Centro Cirúrgico do Hospital das Clínicas) os resultados dos testes de histocompatibilidade. Esses testes, realizados na noite do dia 25 de maio, “foram praticados pelo Dr. Francisco Antonáscio, grande especialista em imunologia” (DUARTE, 1982, v. III, p. 24).

De acordo com uma matéria veiculada pelo *Jornal da Tarde* no dia 26 de maio de 1968, ao mesmo tempo em que acontecia o transplante de coração, em outra sala e com a equipe do Dr. Geraldo Campos Freire, realizava-se um transplante de rim na Srª. Mercedes Scudeiro Leme. Rim e coração foram doados pelo mesmo paciente acidentado. Uma cronologia desse evento duplo também é levada a público: “4h50: começam os preparativos para retirar o coração e um rim do doador; 6h25: o coração é retirado; 6h40: inicia-se o transplante do coração; 6h50: inicia-se o transplante do rim; 9h30: termina o transplante do rim; 10h25: termina o transplante do coração”.

Começam, então, os testes imunológicos para verificação da compatibilidade tecidual entre doador e receptor. Para essa verificação de compatibilidade, a qual foi confirmada dentro do sistema ABO e demais antígenos, incluíram a determinação em ambos (doador e receptor) dos antígenos eritrocitários e leuco-plaquetários pertencentes ao sistema de histocompatibilidade. Todas essas etapas são filmadas dentro de um laboratório, onde dois

⁹⁸ Segundo matéria divulgada pelo site da *Folha de S. Paulo* no dia 25 de maio de 2018, “a família do serralheiro Luís Ferreira de Barros, morto em um acidente, havia concordado com a doação, mas não com a divulgação”, o que não aconteceu, haja vista a reportagem de *O Estado de S. Paulo* de 30 de maio de 1968, publicada quatro dias após o comentado transplante de coração: “Se fôr definitivamente comprovado que Luiz Ferreira de Barros foi doador, no transplante de coração de domingo, a viúva e os filhos terão assistência material e moral do governo do Estado – sob a forma de auxílio para os funerais e ajuda para o sustento e a educação dos menores”. No BCC é possível assistir a uma pequena reportagem telejornalística que mostra a chegada de D. Josefa ao HC/FMUSP. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/448997>>. Acesso em: 04 set. 2019.

⁹⁹ Acredita-se que o filme *Homo transplante renal* (1968), dirigido por B. J. Duarte e financiado pelo Laboratório Carlo Erba do Brasil, é resultado desse transplante de rim.

médicos e/ou cientistas (Dr. Francisco Antonásio provavelmente é um deles) se colocam a examinar o caso, através de muitas experiências e análise microscópica.

Às duas horas da madrugada do dia 26 de maio, a equipe de B. J. Duarte (ele e Estanislau Szankovski) é avisada pelos profs. Campos Freire e Waldomiro de Paula de que o transplante está prestes a acontecer. Os dois correm para o hospital tomados de grande emoção (DUARTE, 1982, v. III, p. 25).

Mais uma vez, assistimos a imagens do traçado eletroencefalográfico do doador. Seu cérebro continua sem reação e seus batimentos cardíacos permanecem, mesmo que vagarosamente. A morte do paciente, causada por uma parada cardíaca, determina o início das intervenções. *Esse talvez seja o “ato capital do transplante, do ponto de vista da ética médica e da moral individual de quem verificou e proclamou a morte real do doador”. Tudo o que fizeram os Drs. Paulo Vaz de Arruda (psiconeurofisiologista), Flávio Pileggi e Giovanni Belotti (cardiologistas), fora “dentro das técnicas e dos cânones mais rígidos” (DUARTE, 1982, v. III, p. 27).*

Na sala “B”, têm início os procedimentos para a retirada do coração do doador. Uma profunda incisão é realizada em sua virilha para que, através dos vasos femorais, seja empregado um oxigenador de discos e uma bomba de roletes. Para uma melhor oxigenação do sangue também é mantida a ventilação pulmonar. Assistimos, durante cinco planos, diferentes partes da máquina de circulação extracorpórea em funcionamento (o sangue venoso é captado por uma sonda e o sangue oxigenado é reintroduzido por outra).

É realizada uma toracotomia mediana anterior e, em seguida, a secção do esterno. *O Dr. Euclides Marques¹⁰⁰, ao lado do prof. Waldomiro de Paula, descruza as mãos e faz o gesto de cortar. De uma só vez risca o tórax do paciente com uma incisão profunda e mediana (DUARTE, 1982, v. III, p. 27). Com uma serra vibratória, ele corta facilmente o esterno e, com apenas um corte seco do bisturi e outro corte contínuo de uma tesoura reta, abre o pericárdio. Surge, assim, o coração.*

Apesar da razoável oxigenação do miocárdio, o coração do doador encontra-se parado. Para o retorno de seu funcionamento é iniciada uma perfusão coronária com sangue oxigenado e normotérmico: um cateter retirado do circuito arterial do conjunto coração-pulmão artificial é introduzido até a raiz da aorta pelo tronco braquiocefálico. Os batimentos cardíacos são recuperados e funcionam de acordo com o fluxo coronário. Sem demora, o órgão é retirado da cavidade pericárdica e o locutor nos alerta de que tudo é feito conforme as

¹⁰⁰ O primeiro nome do Dr. Euclides Fontegno Marques, em muitos periódicos e reportagens, é mencionado como Euclides, com “y”.

técnicas já expostas (em referência à 1ª SEQUÊNCIA, provavelmente por conter imagens mais compreensíveis). As imagens da retirada do coração do doador são mesmo muito turvas. Nenhum procedimento aí demonstrado é passível de assimilação, pelo menos, não para um leigo.

Um parêntese: com relação à 1ª SEQUÊNCIA, não sabemos se foi filmada antes ou depois do registro da 2ª SEQUÊNCIA. Existe a possibilidade de que B. J. Duarte tenha contado com ela desde a concepção de seu roteiro, mas também existe a probabilidade de ele ter decidido filmá-la apenas depois de ver o resultado das imagens geradas pela documentação do transplante.

O coração é colocado em uma bacia e, mesmo fora do organismo, é mantida a irrigação das artérias coronárias com sangue normotérmico. *O prof. Euclides Marques, responsável por todo o processo de secção, dissecação e sutura das veias e artérias, retira o coração e coloca-o numa bacia de aço inoxidável. Enquanto o coração é segurado pelo prof. Waldomiro de Paula, o Dr. Euclides o prepara para “receber através de uma pequena cânula ligada ao coração-pulmão artificial, o sangue oxigenado fornecido por aquele complexo maquinismo eletromecânico”* (DUARTE, 1982, v. III, p. 28). Em seguida, o ventrículo esquerdo é descomprimido através do septo interatrial e da valva mitral.

Apresenta-se a cavidade pericárdica do doador sem o coração, enquanto uma mão, equipada com uma pinça, evidencia todas as cavidades deixadas pela secção das veias cavas e das quatro veias pulmonares, além das extremidades abertas da artéria pulmonar e da aorta.

Figura 21 - Cavidade pericárdica sem o coração



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (20':43'')

Enquanto na sala “B” aconteciam os preparativos para a retirada do coração do doador (registro pelo qual Estanislau Szankovski se encontrava responsável), na sala “C” (onde estava B. J. Duarte) dispunham o receptor. Ao entrar na sala de operações, ele se encontrava consciente, mas sonolento, sob efeitos de medicações pré-operatórias (DUARTE, 1982, v. III, p. 26).

Passamos para a sala em que o receptor está sendo preparado: 1) Um pequeno orifício é aberto e nele introduzido um cateter para o controle da pressão arterial. 2) Em outro espaço da sala, um grupo de pessoas se coloca a observar a atividade cardíaca através de um cardioscópio. 3) Uma enfermeira retira amostras do sangue arterial e venoso para os controles metabólicos e da ventilação. 4) Após a oxigenação do paciente, é feita uma anestesia com Tiopental Sódico por via venosa. 5) O paciente é novamente ventilado e prontamente entubado. 6) A sonda endotraqueal é adaptada a um respirador Takaoka, aparelho que deve ser frequentemente regulado a fim de manter o paciente em discreta **alcalose respiratória** (desequilíbrio ácido-básico causado por uma ventilação aumentada – hiperventilação). 7) Além de Tiopental Sódico e Galamina, durante toda a intervenção a anestesia com doses intermitentes de Halotano é mantida pelo vaporizador Takaoka. Só após esses procedimentos é realizada a toracotomia mediana com secção do esterno.

Através das imagens que acabamos de narrar e da forma como foram organizadas na montagem, fica parecendo que os procedimentos pré-cirúrgicos e cirúrgicos realizados no receptor acontecem logo após a retirada do coração do doador. Todavia, as intervenções aconteceram de forma mais ou menos paralela. *Quarenta minutos antes do início da retirada do coração do doador, o receptor já se encontrava de peito aberto, porém, ainda a usufruir de sua própria circulação. Os acontecimentos nas duas salas seriam concomitantes a partir da confirmação do óbito do doador: o início das manobras para retirada de seu coração combina, na sala “C”, com a entrada do receptor em circulação extracorpórea (DUARTE, 1982, v. III, p. 29).*

Assim que o óbito do doador é confirmado, D^a. Clarisse, enfermeira-chefe do Hospital das Clínicas, entra na sala “C” e diz: “Ressecção iniciada”. Eram exatamente seis e meia da manhã quando o Dr. Dagoberto S. Conceição (perfusionista), juntamente com sua equipe composta pelos cirurgiões Delmonte Bittencourt¹⁰¹, Geraldo Verginelli, Sérgio de

¹⁰¹ O Dr. Bittencourt confirma a *O Estado de S. Paulo* de 30 de maio de 1968 que, patrocinado pela emissora “canal 7”, viajou à África do Sul em busca de maiores informações sobre o transplante realizado por Christiaan Barnard. Ele comenta: “Nós pudemos colher no local a expressão viva de um hospital universitário extremamente capacitado, muito bem equipado, com um pessoal de nível técnico o mais alto possível, e que

Almeida Oliveira, Magnus Coelho de Souza e Miguel Barbero Marcial, principia a ligação entre o receptor e o coração-pulmão artificial (DUARTE, 1982, v. III, p. 29).

Poucos minutos depois da retirada do coração do doador, iniciam-se na sala “C” os atos cirúrgicos da retirada do coração do receptor. Enquanto o prof. Zerbini trabalha na ressecção do coração doente, entra pelo fundo da sala o prof. Waldomiro de Paula, acompanhado pelos doutores Euclides Marques e Roberto Pairola. O prof. Waldomiro traz em suas mãos a bacia com o novo coração, o qual será preparado “para melhor adaptação na cavidade cardíaca do receptor e mais ampla facilidade na anastomose de seus grandes vasos – aorta, artéria e veias pulmonares” (DUARTE, 1982, v. III, p. 29-30).

Seguidamente à abertura do esterno, contemplamos a abertura do pericárdio e o palpitar do coração. O órgão, aparentemente saudável aos olhos de um leigo, apresenta o aumento das quatro cavidades e a diminuição do tônus da musculatura. Ao passo que presenciemos uma grande equipe de médicos trabalhando, o locutor narra alguns procedimentos que não são demonstrados: as veias cavas superior e inferior são dissecadas e o átrio direito é suturado em bolsa. No meio de um campo azul há um orifício onde se encontra fixado o cateter para perfusão. Mais dois cateteres foram introduzidos no interior das veias cavas para a drenagem do **sangue venoso** (sangue pobre em oxigênio e rico em dióxido de carbono). A perfusão do receptor foi realizada com sangue normotérmico através de um oxigenador de discos e uma bomba de roletes.

A aorta e a artéria pulmonar são pinçadas e o coração é desprendido de acordo com a técnica já demonstrada em cadáver (mais uma vez, o locutor faz referência à 1ª SEQUÊNCIA). Logo o coração é retirado da cavidade pericárdica e o sangue de seu interior é aspirado. Todas as bordas resultantes de secções foram regularizadas. O coração doado, mantendo-se sempre a perfusão coronária e a drenagem do ventrículo esquerdo, tem o seu septo interatrial fixado por dois pontos para, em seguida, ser depositado no saco pericárdico do receptor.

Com o fio de *nylon* sutura-se a parte inferior do átrio esquerdo e com uma sutura contínua a sua parte superior. Abaixo, na **figura 22**, presenciemos uma imagem totalmente enigmática, a qual só é passível de entendimento devido a fala do locutor. Considerando que um dos objetivos do filme é a didática, constatamos, mais uma vez, a essencialidade da 1ª SEQUÊNCIA.

realmente trouxe para nós uma vivência especial do problema e focalizou aqueles pontos realmente importantes que deveríamos solucionar aqui em São Paulo, para poder fazer um transplante nas condições em que fizemos”.

Figura 22 - Sutura da parte inferior do átrio esquerdo



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (26':50")

O excesso de bordas da artéria pulmonar foi ressecado. A parte posterior deste vaso é imediatamente suturada com eversão de suas bordas. Já a parte anterior é completada por uma sutura contínua. A perfusão coronária é interrompida e a aorta é seccionada transversalmente. Tanto a face posterior quanto a face anterior da sutura da aorta são feitas com eversão de suas bordas. A aorta é despinçada, tomando-se todas as precauções para a retirada do ar retido nas cavidades cardíacas. Durante o reforço da sutura da aorta, os batimentos do coração se recuperam espontaneamente. O ventrículo esquerdo mantém-se com drenagem aberta e o septo interatrial é fechado com sutura contínua. A música, que se mantinha ausente, aparece nesse momento, trazendo certo tom de tranquilidade. *São sete e cinquenta da manhã e fascinados estão os quatro cardiologistas presentes na sala do cardioscópio: o Prof. Luiz V. Décourt, Drs. Flávio Pileggi, Giovanni Belloti e João Paulo Marrara, a fitar uma nova linha que se desenhava no gráfico cardíaco do receptor. O órgão transplantado vai “retomando o seu bater compassado e já, sem nenhum estímulo elétrico externo, está batendo num ritmo sinusal, como se fora um pequeno sino a anunciar uma aurora de Páscoa”. O Dr. Zerbini “finaliza as últimas suturas: septo interatrial e átrio direito. A operação do transplante está quase no fim”* (DUARTE, 1982, v. III, p. 31).

Na finalização, trabalham os Drs. Sérgio de Almeida Oliveira e Magnus Coelho de Souza a proceder, como em uma operação de rotina, “a revisão total da hemostasia, fechamento parcial do pericárdio, ampla comunicação do mediastino com a cavidade pleural direita, que foi drenada, fechamento da parede por planos e fio de aço na sutura do esterno”. Ao mesmo tempo, o Dr. Roberto Pairola suturava a artéria femoral (DUARTE, 1982, v. III, p. 31).

No corredor do Centro Cirúrgico, era possível ouvir explosões de felicidade. “As enfermeiras abraçavam professores, assistentes, de boca e riso abertos, dançavam uns com os outros. A tempestade desencadeara-se e, daí por diante, iria dominar todo o hospital, esse pequeno mundo por onde transitam, todos os dias, cerca de 1600 pessoas”. O governador Abreu Sodré põe-se a caminho para prestar suas considerações ao prof. Zerbini e a todos os chefes de clínica que contribuíram mais de perto para o sucesso da operação (DUARTE, 1982, v. III, p. 32).

Três cardiologistas ficam a observar os batimentos cardíacos advindos do paciente-receptor. Assim como o átrio esquerdo, depois que todo o ar foi eliminado de seu interior, o átrio direito também é fechado com sutura contínua. As cânulas das veias cavas são pinçadas e a perfusão é interrompida. Elas são agora retiradas e, nesse intermeio, a integridade do nó sinusal é verificada. Para que não haja compressão sobre o coração, o pericárdio é parcialmente fechado. Logo depois, o tórax também é fechado, mantendo-se a drenagem através da cavidade pleural direita. São comparados os traçados eletrocardioscópicos do final do transplante com os do mesmo coração ainda no tórax do doador. *Na sala de cirurgia, “o Prof. Luiz V. Décourt e alguns de seus assistentes estão ao redor do eletrocardiógrafo e analisam o traçado que o coração de um desconhecido está a riscar na tira de papel ondulante”. Eram dez e meia da manhã quando a operação se encontrava definitivamente terminada (DUARTE, 1982, v. III, p. 32).*

Aos 36 minutos e 20 segundos, o paciente J. F. C., algum tempo após a cirurgia, surge em quadro e, pela sua feição e gestos, parece passar bem. Sua recuperação pós-operatória vinha evoluindo havia 18 dias até que apresentou um quadro de insuficiência circulatória, vindo a falecer 28 dias após o transplante.

3.2 FATOS CONTEXTUAIS

O primeiro transplante cardíaco da América do Sul – realizado na cidade de São Paulo – foi, sem dúvida, um evento meritório para a medicina brasileira, um acontecimento primordial para o desenvolvimento de muitos debates, tecnologias, ferramentas e estratégias cirúrgicas, formação intelectual, dentre outras transformações. É com o sucesso desse primeiro transplante, por exemplo, que o HC/FMUSP garante o investimento necessário para a construção do prédio futuramente destinado ao Instituto do Coração (InCor/FMUSP). Instigados pelo filme *Transplante cardíaco humano*, neste tópico reunimos e analisamos alguns dos variados comentários, reportagens e entrevistas (da época e contemporâneos)

realizadas com médicos e outros membros do referido transplante, a fim de entendermos mais a fundo os assuntos e as demandas envolvidas – questões que interferiram, se não direta, ao menos indiretamente na filmagem da película.

O primeiro transplante cardíaco humano realizado no mundo foi praticado pelo Dr. Christiaan Neethling Barnard na Cidade do Cabo, África do Sul, no dia 3 de dezembro de 1967 (cerca de seis meses antes do transplante realizado no HC/FMUSP, em 26 de maio de 1968). A operação, que durou cerca de cinco horas e aconteceu na madrugada de sábado para domingo, foi realizada no Hospital Groote Schuur¹⁰² – um centro de ensino financiado pelo governo. No *Jornal da Tarde* de 4 de dezembro de 1967 encontra-se uma matéria com pormenores desse acontecimento histórico que incentivou muitos médicos, em diversos países, a colocar em prática tal procedimento.

A referida reportagem, destacada pela manchete “CORÇÃO DE MÔÇA SALVA VELHO”, informa que a “moça” – paciente/doadora – era uma bancária de 24 anos chamada Denise Ann Darvall¹⁰³ e o “velho” – paciente/receptor – um comerciante, Louis Washkansky, de 55 anos, detentor de um mal cardíaco incurável. Após sofrer um grave acidente de carro, Denise Darvall chega ao Hospital em estado gravíssimo e, quando atendida pelos médicos, é posta em observação. No momento em que seu cérebro para de responder, exatamente à uma hora da manhã, iniciam-se os procedimentos para a retirada de seu coração, e, com o término da operação, às seis horas da manhã, um choque elétrico faz o novo coração bater no peito de Washkansky¹⁰⁴. A equipe era composta pelo cirurgião Christiaan Barnard, outros cinco cirurgiões cardiologistas, mais dois neurocirurgiões, cinco enfermeiras e dois anestesistas. Na sala de operações estavam presentes 20 profissionais, dentre eles o chefe do Departamento de Cirurgia do Hospital, professor Jan H. Louw, o qual autorizou a intervenção e orientou o trabalho, mas sem dele participar diretamente.

Como consta na história da cirurgia cardíaca, o primeiro teste de transplante cardíaco foi registrado ainda no ano de 1905, quando Alexis Carrel e Charles Guthrie

¹⁰² “Groote Schuur é um dos principais hospitais acadêmicos terciários da Cidade do Cabo e foi inaugurado oficialmente em 1938. O hospital é reconhecido internacionalmente como o centro de treinamento de alguns dos melhores médicos, cirurgiões e enfermeiros da África do Sul”. Tradução nossa. Disponível em: <https://www.westerncape.gov.za/your_gov/163>. Acesso em: 25 abr. 2019.

¹⁰³ Seu registro como doadora foi autorizado por seu pai e, além de seu coração, seus rins foram transplantados em um menino de dez anos (JORNAL DA TARDE, 04 dez. 1967).

¹⁰⁴ O paciente viveu apenas 18 dias com o novo coração. Segundo o site do InCor, o motivo de sua morte está associado à rejeição do coração transplantado. Disponível em: <<https://referenciaincor.com.br/os-50-anos-do-transplante-cardiaco/>>. Acesso em: 29 abr. 2019. Todavia, de acordo com uma reportagem exibida pelo programa televisivo *Fantástico* (Rede Globo) no dia 3 de dezembro de 2017, Washkansky veio a falecer não por rejeição do novo órgão, como Christiaan Barnard desconfiava, mas por uma pneumonia. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/6331787/>>. Acesso em: 09 jul. 2019.

retiraram o coração de um cão e o transportaram para o pescoço de outro cão¹⁰⁵, tipo de transplante conhecido como heterotópico¹⁰⁶. A primeira experiência em ser humano é datada de 1964, por James D. Hardy, na Universidade do Mississippi, que, por falta de doadores humanos, utiliza o coração de um chimpanzé. Já o procedimento realizado na África do Sul foi o primeiro transplante entre dois seres humanos. Destacamos que este é apenas um resumo dos fatos. Relatos de intervenções cirúrgicas no coração são registrados desde 1810, quando foram feitas drenagens no pericárdio por Francisco Romero, na Espanha, e Baron Jean Dominique Larrey, na França (PRATES, 1999).

No Brasil, a cirurgia cardíaca começou a ser realizada em 1940 e, grosso modo, pode ser dividida em três etapas, de forma parecida ao que era feito em outras partes do mundo:

No primeiro período a atuação do cirurgião se dava pela intervenção nas grandes artérias e veias, externamente ao coração. No segundo período a cirurgia passou a ser feita como o momento de penetração no órgão cardíaco, a chamada cirurgia intracardíaca ou fechada, realizada por meio da apalpação do coração e desobstrução das válvulas. E um terceiro tempo aquele em que a cirurgia intracardíaca era realizada com visão direta, ou seja, com a abertura do coração, onde a circulação de sangue e consequente oxigenação do órgão eram feitas de maneira extracorpórea, por meio de maquinaria construída para aquele fim (SILVA, 2007a, p. 25).

Por mais que o primeiro transplante cardíaco do mundo tenha sido realizado na África do Sul, o país que mais se mostrava íntimo dos processos e natureza daquele recurso cirúrgico eram os Estados Unidos. O nome do americano Norman Edward Shumway se tornou referência no assunto por ter sido o primeiro a protocolar a técnica do transplante entre humanos¹⁰⁷. Foi, inclusive, num curso de especialização ministrado na Universidade de Minneapolis (EUA), por esse mesmo doutor, que o Prof. Dr. E. J. Zerbini conheceu o Dr. Christiaan Barnard e, ambos, aquele “mestre americano” (JORNAL DA TARDE, 4 dez. 1967, p. 34).

Norman Shumway trabalhava na Universidade de Stanford, Palo Alto, quando tudo aconteceu. Junto de Richard Lower, que era residente e seu companheiro nas investigações, iniciou, ainda em 1959, um ciclo de transplantes em cães a fim de aperfeiçoar cada vez mais a técnica do transplante de coração e, dessa forma, assegurar métodos

¹⁰⁵ A intenção de Alexis Carrel e Charles Guthrie estava, no entanto, voltada para o desenvolvimento da cirurgia vascular. Esse acontecimento foi tão importante que conferiu a Carrel, em 1915, o prêmio Nobel de fisiologia (FIORELLI; OLIVEIRA JR; STOLF, 2009, p. 124).

¹⁰⁶ Quando, em um transplante, o órgão do doador é implantado paralelamente ao órgão nativo do receptor.

¹⁰⁷ Norman Edward Shumway realizou, em 6 de janeiro de 1968, o segundo transplante cardíaco dos Estados Unidos e o quarto do mundo (FIORELLI; OLIVEIRA JR; STOLF, 2009, p. 124).

cirúrgicos efetivos¹⁰⁸ (STOLF, 2006, p. 106). Com efeito, podemos dizer que esses especialistas não apenas iniciaram como também estimularam uma sucessão de estudos em cães após a exposição de suas técnicas¹⁰⁹. Em São Paulo, por exemplo, segundo uma fala do Dr. Zerbini, os procedimentos do transplante cardíaco já vinham sendo testados em cães desde 1965 por uma equipe de estudantes liderada pelo Dr. Euclides Marques – médico que também comandou as intervenções cirúrgicas na sala do doador (sala “B”) no dia do reportado transplante (JORNAL DA TARDE, 04 dez. 1967).

Euclides Marques conta que ouvira falar sobre a técnica de transplantes em cães criada pelo Dr. Norman Shumway e, muito interessado, pediu ao professor Zerbini sua permissão para iniciar tais atividades no HC/FMUSP. Mais de 200 transplantes em cães foram realizados em um laboratório totalmente improvisado, mas que, no fim das contas, acabou se tornando mais bem equipado do que o dedicado a humanos. Diz o Dr. Euclides Marques:

Tinha que fazer com o que a gente tinha na mão. No hospital, não iam me dar nem uma tesoura se eu pedisse. Então eu e meus estudantes roubamos tudo. Andávamos com pinça dentro da camisa, empurrávamos carrinho à noite no túnel usado para transportar os cadáveres.¹¹⁰

Estudos em cães, sobretudo “vira-latas”, sempre estiveram presentes na história da medicina, sendo utilizados com mais frequência “em cirurgias pancreáticas, do trato gastrointestinal, de transplantes e de traumatismo do baço” (SCHANAIDER; SILVA, 2004, p. 446). Esses animais é que possibilitaram o desenvolvimento de grande parte das técnicas cirúrgicas até hoje vigentes em nosso meio. Segundo B. J. Duarte, verdadeiros “heróis anônimos da cirurgia experimental, os cães... [grifo nosso]” (DUARTE, 1982, v. III, p. 17).

B. J. Duarte revela que uma de suas maiores dificuldades durante a realização de uma cirurgia *in anima vili* (em latim, “em animal irracional vivo”) – e cita como exemplo a película *Coração-pulmão artificial em cirurgia experimental*¹¹¹ – era de ordem sentimental com relação aos pacientes: “pobres cachorros, em cujo organismo se provocam anomalias cardíacas, fechando-se, artificial e previamente, valvas, canais venosos e artérias, a fim de

¹⁰⁸ Um vídeo abrigado na plataforma do BCC exibe imagens de um transplante cardíaco em cão, assim como os momentos depois do procedimento: *Transplante de coração em cachorro (5/1/1968)*. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/446151>>. Acesso em: 3 out. 2019.

¹⁰⁹ Um trabalho experimental de transplante cardíaco em cão fora realizado, de forma pioneira no Brasil, em 1959, por Guertzenstein E. e Rodrigues da Silva P. na Disciplina de Técnica Operatória e Cirurgia Experimental da Escola de Medicina e Cirurgia do Rio de Janeiro: transplantes “ortotópicos intratorácicos e heterotópicos na região cervical dos cães” (RODRIGUES DA SILVA, 2008, p. 146).

¹¹⁰ Plataforma *G1*, 3 de dezembro de 2017.

¹¹¹ Filme realizado com direção científica do Dr. Hugo Felipozzi (cirurgião cardíaco e diretor do Instituto Sábado D’Ángelo durante a década de 1950), produzido pelo Laboratório Torres e ganhador do Prêmio Governador do Estado em 1957. Prêmio concedido “ao melhor filme em cores” (DUARTE, 1982, v. III, p. 153).

proporcionar depois a sua correção, em campo enxuto e sob visão direta dos cirurgiões” (DUARTE, 1982, v. III, p. 17). Além de revelar sua dificuldade em filmar cães sujeitados a cirurgias experimentais e perturbações, ele ainda dedica um capítulo inteiro de seu terceiro volume de crônicas, intitulado “Estória de bicho”, à vida de César – um cão “que, do dia para a noite, se tornou figura de alta consideração no meio médico norte-americano, principalmente no seio da Sociedade Nacional de Pesquisas Médicas, por indicação da qual receberia medalha e placa de bronze” (DUARTE, v. III, 1982, p. 153).

Conforme suas lembranças, foi com a voz cheia de emoção que o Dr. Hugo Felipozzi lhe contou esse caso e lhe mostrou a revista científica *Today's Health*, na qual o evento de condecoração de César havia sido publicado com texto e ilustrações. O artigo era assinado pelo Dr. Willis Potts, médico responsável pela “anastomose das artérias aorta e pulmonar”, que possibilitou a oxigenação dos chamados *blue babies*. Admirado com o texto e com a forma como o povo norte-americano costumava exaltar alguns “atos e gentes” de seu “conglomerado humano”, B. J. Duarte pediu a autorização de Willis Potts para publicar a matéria também na revista *Anhembi*. E assim diz ter feito (DUARTE, v. III, 1982, p. 154).

O termo “experimental” é recorrente nos textos em que B. J. Duarte se dedica a historiar determinados casos da atividade médica paulista, termo que, de acordo com Márcia Regina B. da Silva em seu livro (resultante de sua pesquisa de doutorado) *O laboratório e a República, saúde pública, ensino médico e produção de conhecimento em São Paulo (1891-1933)* (2014), está intrinsecamente ligado à constituição da escola oficial de medicina do estado de São Paulo. No livro, a pesquisadora apresenta uma detalhada análise sobre a fundação de uma escola de medicina paulista¹¹² juntamente com os debates científicos, políticos e institucionais que precederam o evento. Amparada por um discurso de cunho moderno, que se imporia frente a instituições apontadas como tradicionalistas, a criação de uma Faculdade de Medicina inaugurou no estado uma nova forma de abordagem no campo da saúde, aquela de aspecto laboratorial e experimental:

Desde os primeiros debates sobre a criação de uma faculdade de medicina em São Paulo, o argumento de que o conhecimento científico deveria se orientar por meio da pesquisa experimental foi utilizado por diferentes personagens como maneira de entender, e atender, às especificidades da sociedade brasileira (SILVA, 2014, p. 25).

¹¹² *Uma escola de médicos* (1963), “reportagem de B. J. Duarte e Estanislau Szankovski”, trata da comemoração dos 30 anos da Escola Paulista de Medicina. Segundo o filme, “em 1933 foram 30 médicos que juntaram seu idealismo e esforço” para fundá-la. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/760350>. Acesso em: 03 out. 2019.

Diferentemente das outras duas escolas oficiais de medicina já existentes no Brasil, a Escola Médico-Cirúrgica da Bahia e a Academia Médico-Cirúrgica do Rio de Janeiro, criadas em 1808 com a chegada da corte de D. João VI ao país, a Faculdade de Medicina paulista (terceira no Brasil) foi fundada apenas na segunda década da República, num momento em que o estado passava por muitas transformações alinhadas às ideias de civilização e progresso. Essa nova fase, que influenciaria mais diretamente a faculdade de São Paulo, por entre seus valores e convicções, seria marcada pelo entrelaçamento de diferentes instâncias políticas e científicas quando da criação das “políticas de saúde, na legislação, nas práticas diárias, nos planos de ensino, nas questões epistemológicas e nos campos disciplinares” (SILVA, 2014, p. 15). É nesse percurso que se encontrariam ensino médico e saúde/sanitarismo no estado de São Paulo.

No centro de todas as questões vigentes naquele momento, o que mais mobilizaria os responsáveis pela saúde pública paulista, e o que explica muito sobre as mudanças que atravessaria a profissão médica, foi o surgimento e o alastramento de “doenças epidêmicas em seu viés urbano”¹¹³, simultaneamente às ações sanitaristas, as quais eram reguladas pela recém-implantada estrutura política e utilizadas como ferramenta de combate às epidemias. Com a intenção de resolver esse novo problema advindo da vida urbana moderna, os meios institucionais da ciência médica, como a prática clínica, tiveram que se empenhar no reconhecimento das doenças e de suas especificidades etiológicas em busca de uma eventual imunização, contando, para isso, com o auxílio da microbiologia, ferramenta de trabalho própria da medicina experimental¹¹⁴ (SILVA, 2014, p. 15). Aplicada através de ações do Serviço Sanitário de São Paulo, a medicina experimental, diferentemente da medicina clássica/tradicional, se dirigia mais à prevenção do que à cura e era carregada de instrumentos que davam maior credibilidade ao discurso, como “gráficos, tabelas, diagramas e colunas” (SILVA, 2014, p. 53-54).

¹¹³ Recém-saído de uma economia escravista, o Brasil se via habitado por uma grande quantidade de pessoas abandonadas pelo Estado: iletrados, desqualificados profissionalmente, doentes e desnutridos, os quais retratavam, segundo a elite da época, a “identidade da nação” (FIDELIS PONTE, 2010, p. 75). Com a expansão da economia cafeeira, a volumosa chegada de imigrantes estrangeiros no país e o florescimento da industrialização, o Brasil, e, em especial, o estado de São Paulo, sofreram uma urbanização totalmente desordenada, a qual resulta, dentre outras coisas, no advento de doenças, como a varíola e outras moléstias vindas da Europa (FIDELIS PONTE, 2010).

¹¹⁴ Os médicos paulistas, desde os primeiros debates sobre a possível organização de uma Faculdade de Medicina paulista, se esforçaram para criar, naquele estado, “um ensino de caráter moderno e científico, capaz de se impor frente a outros grupos e instituições considerados tradicionais ou pouco afeitos à linguagem especializada e experimental que marcava a consolidação de uma abordagem médica laboratorial” (SILVA, 2014, p. 10).

Em busca de uma nova identidade profissional afeita ao “enunciado científico”, ao “treinamento especializado”, à “produção de conhecimento experimental” e à “institucionalização de novos espaços”, a medicina, cada vez mais, começou a se transformar em uma ciência da experimentação, que, ao invés de ficar apenas no hospital, passou, por exemplo, a ocupar variados lugares, como laboratórios de diferentes especialidades. A consumação de todas essas atuações e reformulações seria, em suma, representada pela criação de uma instituição médica oficial de ensino – “fim do estágio de caracterização da modernidade científica do projeto republicano paulista para a saúde daquele momento” (SILVA, 2014, p. 87). O ensino médico superior, sendo compreendido como uma estrutura de tradição e poder, como defende Flavio Edler (2004), seria o principal responsável pela consolidação de transformações.

Embora possa parecer que a práxis da medicina experimental tenha sido incorporada organicamente ao arranjo do ensino médico paulista, Márcia R. B. da Silva (2014) nos alerta para o fato de que as coisas não foram assim tão fáceis. O campo médico no início do século XX era demasiadamente conservador e desigual, tendo a medicina experimental necessitado de um longo prazo de adaptação para que seus princípios e metodologias, hegemonicamente desenvolvidos pelas elites médicas, fossem aceitos e encontrassem o seu lugar.

A maioria dos médicos, funcionários das instituições de saúde do estado, de onde sairia maior parte dos futuros docentes da faculdade paulista foram formados no Rio de Janeiro, sem contar menor número dos que estudaram na Bahia e no exterior. Como adesões e, por vezes, como refutações às dinâmicas inauguradas na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, vários artigos, debates e discursos de médicos cariocas e estrangeiros foram veiculados em revistas médicas de São Paulo. Tais dinâmicas permitem afirmar que os médicos paulistas não atuavam em um ‘terreno vazio’, desguarnecido de entendimentos prévios acerca dos fundamentos epistemológicos do conhecimento médico e da profissão, tampouco longe de discussões sobre os rumos da educação médica nacional (SILVA, 2014, p. 19).

Depois de tudo o que vimos com relação aos princípios metodológicos da Faculdade de Medicina de São Paulo, baseando-nos em certas falas de B. J. Duarte em depoimento ao MIS/SP (1981), e compreendendo que este foi, no Brasil, “o mais conhecido cineasta no campo das ciências” (ALMEIDA, 2016, p. 88), apontamos a medicina experimental como fator fundamental para o estabelecimento e aprimoramento do cinema médico-científico nacional¹¹⁵. Tendo sido desacreditado por alguns médicos (como vimos no

¹¹⁵ Márcia R. B. da Silva, em palestra no Instituto de Ciências Avançadas da USP, nos chama a atenção para o fato de que, já em suas produções fotográficas, B. J. Duarte buscava retratar o médico não em seu atendimento hospitalar, mas no trabalho de pesquisa experimental. De acordo com suas palavras, ele “vai tecendo uma medicina que para ele é importante do ponto de vista da experimentação, da produção de conhecimento

capítulo 1), ele decidiu procurar o professor Edmundo Vasconcelos, que, conhecido por ser um “desbravador de fronteiras”¹¹⁶, demonstrou grande interesse por seu projeto. B. J. Duarte comenta: “O professor Vasconcelos tinha fama de inovador. Ele tanto inovava na medicina como inovava na cirurgia experimental. E eu pensei: esse homem talvez, com essa inovação, ele me aceite e expus a ele. Ele dava pulos de alegria: Mas vamos fazer imediatamente!”.

Para que B. J. Duarte iniciasse suas atividades no cinema científico era preciso muito mais que equipamentos, financiamento e estudo prévio – era necessária a presença de um médico/cientista que tivesse uma mente propícia a novidades, que aceitasse experimentar para, assim, propiciar-lhe uma oportunidade¹¹⁷. Partindo de uma conversa que se estabeleceu entre o cinema e a medicina em meados de 1950 no estado de São Paulo, chegamos à conclusão de que a prática médica daquele momento, no Brasil, veria o cinema como mais uma ferramenta de análise e pesquisa, tal qual o cinema a veria como um novo campo de exploração narrativa e visual. De acordo com a pesquisadora Márcia R. B. da Silva, em um de seus artigos sobre o cinema científico de B. J. Duarte, ao mesmo tempo que o objetivo das produções de tal cineasta seria “dar a conhecer à sua audiência o processo e as técnicas envolvidas na cirurgia cardíaca praticada por determinado grupo brasileiro e paulista, servia também como possibilidade de espetacularização da atividade científica, da sala de cirurgia, do laboratório do cirurgião” (SILVA, 2007a, p. 31).

Ao longo do primeiro ano após o sucesso do cirurgião Christiaan Neethling Barnard com o transplante cardíaco efetuado na África do Sul, “101 transplantes foram realizados por 58 grupos em todo o mundo”, número que diminuiu nos anos seguintes devido a problemas de infecção e rejeição do novo órgão¹¹⁸. Se em 1971, diversos centros de pesquisa já haviam parado com o procedimento devido à baixa sobrevida, os americanos Norman Shumway e Richard Lower continuaram estudando e, assim, fazendo novos avanços

especializado”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-9HBIFliWO0&t=172s>>. Acesso em: 29 ago. 2019.

¹¹⁶ Termo utilizado na biografia publicada pelo *site* do Colégio Brasileiro de Cirurgiões: “Muitos outros escreveram seus nomes como cirurgiões exímios, mas nenhum como Vasconcelos marcou um perfil de inovador e desbravador de fronteiras”. Disponível em: <<https://cbcsp.org.br/edmundo-vasconcellos-tcbc/>>. Acesso em: 28 ago. 2019.

¹¹⁷ Na mesma palestra proferida pela pesquisadora Márcia R. B. da Silva, tomamos conhecimento de que a maior parte dos médicos que assessoraram B. J. Duarte em seus filmes médico-científicos, “mais de 80 médicos de especialidades bastante diversas”, eram muito envolvidos com esse tema da experimentação, seja na cirurgia, seja nas pesquisas de áreas como a neurologia, a gastroenterologia, a parasitologia, etc. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-9HBIFliWO0&t=172s>>. Acesso em: 29 ago. 2019.

¹¹⁸ Segundo artigo disponibilizado pelo site da *Folha de S. Paulo* em 25 de maio de 2018, “foram 100 transplantes em 1968 em todo o mundo, 50 em 1969, 20 em 1970 e 10 em 1971”. Já de acordo com as palavras de Noedir Stolf para a plataforma *GI* em 3 de dezembro de 2017, “foram realizados 102 transplantes cardíacos a partir de maio de 1968, mas 60% dos pacientes morreram até o fim daquele ano. No ano seguinte, só 50 procedimentos foram feitos. E em 1971, apenas 10”.

na tentativa de modificarem aquele quadro, no qual a rejeição era imposta como um fator limitante (PRATES, 1999). Esses dois pioneiros revolucionaram a cirurgia cardiovascular na medida em que foram os primeiros a registrar os métodos de um transplante entre humanos, mas, principalmente, por avançarem em estudos de combate à rejeição¹¹⁹.

De acordo com Noedir Stolf (2006)¹²⁰, professor associado da disciplina de Cirurgia Torácica e Cardiovascular da Faculdade de Medicina da USP, quando, na década de 1970, muitos cirurgiões se viram encurralados pelo problema da rejeição, mantiveram as pesquisas não apenas os grupos de Stanford, mas também o da África do Sul, de Richmond (chefiado por Richard Lower quando egresso de Stanford) e do Hospital Pitié Salpêtrière, na França. Ao manterem seus programas de forma contínua, tais grupos acumularam experiências e desenvolveram técnicas

no manejo dos doadores e receptores; tornaram segura a biópsia endomiocárdica, aperfeiçoando a técnica de Sakakibara (técnica de Schultz-Caves); padronizaram os métodos de monitorização imunológica importantes na era pré ciclosporina, implantaram o processo de busca de órgãos à distância e finalmente introduziram a ciclosporina na prática do Transplante de Coração (que no rim havia se iniciado em 1978) (STOLF, 2006, p. 106).

A ciclosporina, dentre todas as outras descobertas, foi a principal responsável pelo ressurgimento dos transplantes cardíacos na década de 1980. A droga – composto isolado de um fungo – desenvolvida pelo Laboratório Sandoz na Suíça em 1980, junto com os já utilizados corticoides e a azatioprina, deram um novo fôlego à área. Segundo matéria da *IstoÉ*¹²¹, no Brasil essa era pós-ciclosporina foi inaugurada no dia 2 de junho de 1984 pelas mãos de Ivo Nesralla no Instituto de Cardiologia do Rio Grande do Sul. O InCor, anexo ao Hospital das Clínicas e inaugurado após o evento do transplante de 1968, retornou com os transplantes de coração apenas em março de 1985, os quais ficaram a cargo do professor Adib Jatene, sucessor da cadeira de Zerbini naquele local.

Após a inauguração dos procedimentos no paciente João Boiadeiro em 26 de maio de 1968, a equipe de cirurgiões do HC/FMUSP realizou o segundo transplante brasileiro em setembro de 1968 e o terceiro e último antes de um longo hiato de 15 anos sem transplantes,

¹¹⁹ Um exemplo disso é o trabalho que Richard Lower publicou em 1965. Nesse artigo, ele descreve o uso do eletrocardiograma (ECG) de superfície como um indicador de rejeição. Quando havia rejeição, “o ECG demonstrava uma queda definitiva de voltagem. A administração de azatioprina e metilprednisolona restaurava o padrão do ECG para o normal” (RODRIGUES DA SILVA, 2008, p. 147).

¹²⁰ Em entrevista a B. J. Duarte, dez anos após implantar o transplante cardíaco no Brasil, o Dr. Zerbini, animado com as recentes descobertas com relação aos problemas da rejeição, declara ter enviado Noedir Stolf (na época membro de sua equipe e livre-docente de seu serviço) a um estágio na clínica de Norman Shumway com a intenção de tomar conhecimento de seus estudos contra a rejeição (DUARTE, v. III, 1982, p. 43-44). Essa entrevista também pode ser encontrada na página 3 d’*O Estado de S. Paulo* de 28 de maio de 1978.

¹²¹ Site da *IstoÉ*, 18 de maio de 2018.

em janeiro de 1969. O segundo foi feito em Hugo Orlandi¹²², um paulista de 49 anos que morreu 378 dias depois por problemas de rejeição, e o terceiro em Clarismundo Praça, paulista de 52 anos que faleceu 83 dias após a cirurgia, não por rejeição, mas por uma infecção gerada a partir de uma ferida cirúrgica (FIORAVANTE, 2018)¹²³. Outro motivo responsável por essa longa pausa de 15 anos foi, segundo o Dr. Euclides Marques, o surgimento de novas técnicas na cardiologia, como o cateterismo, uma novidade considerada “financeiramente mais vantajosa”¹²⁴.

Figura 23 - Paciente Hugo Orlandi ao lado de sua esposa e dos professores Zerbini (à esquerda) e Décourt (à direita)



Fonte: *LIVRO INCOR 40 ANOS – ETERNIZANDO NOSSAS CONQUISTAS E REALIZAÇÕES* (2018, p. 45)

Em muitas das matérias comemorativas dos 50 anos do primeiro transplante cardíaco no Brasil¹²⁵, disseminadas em formato textual, audiovisual e radiofônico, Euclides

¹²² A partir de uma reportagem telejornalística disponibilizada pelo BCC podemos ver imagens de Hugo Orlandi surgindo na janela do Hospital das Clínicas. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/449210>>. Acesso em: 05 set. 2019.

¹²³ Tais informações destoam muito de uma matéria para outra, como, por exemplo, a que foi divulgada pelo site da *IstoÉ* em 18 de maio de 2018: “O segundo transplantado da equipe de Zerbini, o mineiro Ugo Orlandi, renovou as esperanças: vivia há 409 dias com o coração do promotor Aggeu Lopes, que se matara com um tiro na cabeça, quando acabou vencido tardiamente pela rejeição. O terceiro, o funcionário da *Light* Clarismundo Praça, morreria de infecção no 83º dia”.

¹²⁴ Site da *Folha de S. Paulo*, 25 de maio de 2018.

¹²⁵ “Cães, Papa e jeitinho: os segredos da história do 1º transplante de coração no Brasil contados por quem estava lá”, matéria veiculada pela plataforma *G1* em 22 maio 2018. “Coração: uma ousadia brasileira”, matéria veiculada pelo site da *IstoÉ* em 18 maio 2018. “De testes com cães até ‘medo de cair da bandeja’, médicos relembram histórias por trás do primeiro transplante cardíaco no Brasil”, matéria veiculada pelo *G1* em 3 dez. 2017. “Primeiro a receber transplante de coração no país morreu após 28 dias”, matéria veiculada pela *Folha de S. Paulo* em 25 maio 2018. “Transplante de coração, 50 anos depois: técnica sobrevive com vitória sobre

Marques enfatiza o pioneirismo de Norman Shumway e a “esperteza” de Christiaan Barnard. À plataforma *GI*, por exemplo, em uma reportagem de 22 de maio de 2018, ele diz que o médico sul-africano era “um excelente cirurgião, [...] mas neste caso ele foi um oportunista”. Ele identifica Norman Shumway como o dono da técnica do transplante de coração, mas que tinha dificuldades em aplicá-la mediante o “exagero de ética” exigido em seu país. Na ocasião em que os americanos se declaravam prontos para a realização da cirurgia, em 1967, a África do Sul passou à frente. O Dr. Barnard teria sido um “oportunista” por ter bebido das técnicas com seu “real criador” e assumido uma posição de pioneirismo que, pela regra, não deveria ser dele. Na reportagem veiculada pelo site da *IstoÉ* em 18 de maio de 2018, seis anos depois do transplante ocorrido na África do Sul, Christiaan Barnard adverte: “Chegamos à frente dos americanos porque eles tinham medo do litígio ético e esperaram demais”.

Algo muito parecido aconteceu no Brasil. Apesar do anseio em saltar à frente na utilização dessa técnica em seres humanos, muitas questões morais e éticas tiveram que ser consideradas e satisfatoriamente resolvidas. Alguns dos assuntos discutidos e temidos dizem respeito à determinação da morte cerebral, à seleção do doador e à dúvida paralisante da rejeição de um tecido estranho pelo corpo. Só depois do acontecido na África do Sul é que a equipe de médicos do HC/FMUSP, assim como de outros lugares do mundo, decidiu se colocar em ação¹²⁶. Só após o transplante na África do Sul, por exemplo, é que o Dr. Zerbini, de fato, acreditou na possibilidade e passou a praticar o procedimento em animais e em cadáveres até se sentir seguro para efetuá-lo em seres humanos (FIORAVANTE, 2018).

Tentados e, de certo modo, desafiados por esse primeiro transplante, alguns médicos e outras autoridades se reuniram em fevereiro de 1968 na Faculdade de Medicina da USP¹²⁷ para finalmente conversarem sobre as questões morais e éticas que estavam atrasando o início da prática no Brasil. Para falar sobre o “ponto de vista do cardiologista”, eles contaram com a presença do professor Luiz V. Décourt, sobre o “ponto de vista do cirurgião” com as opiniões de E. J. Zerbini, sobre o “ponto de vista do jurista” com os conhecimentos de Washington de Barros Monteiro (catedrático de Direito Civil da Faculdade de Direito da

rejeição”, matéria veiculada pelo *O Globo* em 3 dez. 2017. “Documento Verdade relembra primeiro transplante de coração realizado no Brasil”, matéria registrada e disponibilizada pela *Rede TV* em 25 maio 2018. “Primeiro Transplante de Coração no Brasil comemora 50 anos”, matéria registrada e disponibilizada pelo *Jornalismo Boas Novas Brasil* em 28 maio 2018. “Primeiro transplante de coração entre humanos era realizado há 50 anos”, reportagem exibida no programa *Fantástico* do dia 3 dez. 2017 e “50 anos do primeiro transplante de coração no Brasil”, matéria difundida pela *Rádio Senado* no dia 25 maio 2018.

¹²⁶ Site da *IstoÉ*, 18 de maio de 2018.

¹²⁷ A reportagem telejornalística disponibilizada pelo BCC, “Euryclides de Jesus Zerbini fala sobre problema ético do transplante cardíaco”, datada de 14 de fevereiro de 1968, parece conter imagens dessa reunião. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/446832>>. Acesso em: 03 out. 2019.

USP) e sobre o “ponto de vista religioso” com a sabedoria do padre Antônio A. Soligo (capelão do HC/FMUSP) (DUARTE, v. III, 1982, p. 34).

O primeiro a falar foi o capelão do hospital, com base nos princípios da moral cristã: “qualquer transplante em si e os de órgãos, ao contrário do que se temia, não apresentam problemas particulares de moral. Poder-se-iam constituir em problemas de moral, desde que a ciência e a técnica aplicadas em sua função, por serem inadequadas, não visassem os resultados propostos [...]”. Para o Papa Pio XII, um caso de transplante só seria aceito pela Igreja Católica se o doente estivesse correndo o risco de morte, se a intervenção tivesse a possibilidade de êxito e se o doente consentisse de forma explícita com todo o procedimento (DUARTE, v. III, 1982, p. 34), tópicos que ele especifica melhor em seu livro *Mensagem de Pio XII aos médicos* (1960).

Conforme Washington de Barros Monteiro, qualquer transplante é devidamente legal se resguardado o direito do cadáver ao ente humano. A Lei Federal n.º 4.280/63 afirmava que a retirada de órgãos de um cadáver para fins de transplante era permitida “desde que o ‘de cujus’ tenha deixado autorização escrita, ou que não haja oposição por parte do cônjuge supérstite, ou de parentes até o 2º grau, ou de corporações ou ordens religiosas ou civis, responsáveis pelos despojos”. O professor deixa claro, porém, que o conceito de morte era uma questão que deveria ser “confiada à consciência profissional do médico e não a juristas” e que, na sua opinião, se o cadáver fosse devidamente respeitado, se não houvesse qualquer oposição e seu óbito fosse confirmado, o transplante era uma ação inteiramente legal (DUARTE, v. III, 1982, p. 35).

Após uma longa explanação sobre a história do transplante cardíaco e uma detalhada apresentação da técnica utilizada por Barnard na África do Sul, o cirurgião, Dr. E. J. Zerbini, anuncia que é obrigação ética do médico salvar vidas se assim acredita poder fazer. Quando o miocárdio se encontra irremediavelmente lesado, só a sua substituição pode manter a vida do paciente. Há riscos, mas que, em sua concepção, devem ser “julgados e respeitados, levando-se em conta que somente a experiência reduz o risco, aprimora a técnica e melhora os resultados” (DUARTE, v. III, 1982, p. 37).

Já de acordo com o Dr. Luiz V. Décourt, o “ponto de vista do cardiologista” era o de maior responsabilidade. Caberia àquele profissional “resolver os problemas do doador: o tipo a ser escolhido e a situação da morte legal”; selecionar o receptor, decidindo “até que ponto estaria justificada a intervenção, até onde haveria outra solução que não uma tentativa da gravidade de um transplante”; e ainda cuidar da “manutenção do enxerto”, estando sempre

acompanhado pela dúvida da rejeição ou aceitação do órgão implantado (DUARTE, v. III, 1982, p. 37).

Apoiados pela Igreja Católica, tomando conhecimento das leis, esclarecendo o papel do cardiologista naquela função e discernindo os problemas relacionados à escolha do doador, do receptor e do provável problema de rejeição, os médicos estabeleceram todas as diretrizes necessárias para a confirmação de morte. Com a contribuição dos Drs. Públio Salles e Paulo Vaz de Arruda, acordou-se:

a) na aceitação do prazo de 10 minutos para o silêncio eletroencefalográfico; b) na alta conveniência do uso do oscilógrafo catódico com pré-amplificador de alto ganho, para que não seja registrada apenas a atividade elétrica à superfície, mas também as das estruturas profundas do cérebro; c) na necessidade do uso de estímulos sensoriais intensos (luminosos), com eletrodos colocados na região occipital para se verificar a ausência de potenciais evocados (DUARTE, v. III, 1982, p. 37).

As conclusões do debate naquele seminário também podem ser encontradas numa reportagem telejornalística realizada em 12 de fevereiro de 1968, a qual se encontra disponível no BCC. Nela o Dr. Luiz V. Décourt anuncia:

O Transplante de coração apresenta medida terapêutica de caráter excepcional. Ele pode ser aceito do ponto de vista moral e religioso desde que apresente condições científicas adequadas. A reunião de hoje foi especialmente para precisar essas condições. O transplante de coração não é um problema apenas de técnica operatória, mas muito além desse problema, um alto problema biológico de aceitação ou de rejeição do órgão implantado. Foram os caminhos para que essa situação pudesse ser contornada, que debatemos hoje e que farão prever, dentro de um futuro, num tempo imprevisível, que possamos abordar com toda segurança tal atitude. [...] Estamos nos preparando para resolver o problema biológico num tempo mais breve possível, e só depois deste totalmente resolvido é que será enfrentada a situação prática¹²⁸.

Para Décourt, o transplante de coração era um sinal da “alta capacidade técnica e científica” que o país havia alcançado no campo médico. Uma “demonstração de que nós somos capazes. De que podemos e devemos enfrentar os problemas ainda não resolvidos” (O ESTADO DE S. PAULO, 30/5/1968). De acordo com o governador da época, Abreu Sodré, aquele evento testemunhava a “capacidade e inteligência” do povo brasileiro e classificava a medicina paulista como “uma grande marca no mundo”¹²⁹. Os médicos comprometidos com aquela nova experiência pela qual passaria a medicina paulista se viram diante de uma encruzilhada. Concomitantemente ao desejo de experimentar em um ser humano suas técnicas testadas em cães e cadáveres, de salvar a vida de alguém que já não tinha outras saídas, de serem ainda mais reconhecidos em suas especialidades e de auxiliarem no desenvolvimento

¹²⁸ Reportagem telejornalística datada de 27 de maio de 1968. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/446831>>. Acesso em: 05 set. 2019.

¹²⁹ Reportagem telejornalística datada de 27 de maio de 1968. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/448971#modal-close>>. Acesso em: 5 set. 2019.

médico-científico do transplante, precisavam lidar com um resultado, muito provavelmente, insatisfatório.

O primeiro transplante de coração conduzido no HC/FMUSP foi, com efeito, admirado e repudiado. Assim como aconteceu com o Dr. Christiaan Barnard, que alcançou um *status* de celebridade e que simultaneamente era chamado de “abutre, sádico e anormal”¹³⁰, o Dr. Zerbini e sua equipe também passaram por maus momentos, o que ele acreditava ser normal por conta da novidade:

Tal repercussão negativa, a meu ver, é normal e tais atitudes sempre surgiram na história da Medicina. Há que lembrar do tempo em que Pasteur começou a aplicar, “in anima nobile” a sua salvadora vacina anti-rábica e, entre nós, de Osvaldo Cruz durante sua campanha de erradicação da febre amarela, sob o governo de Rodrigues Alves. São, pois, perfeitamente explicáveis as críticas ao transplante¹³¹.

O transplante brasileiro foi divulgado por jornais, revistas, televisão e rádio, e foi muitas vezes descrito de forma mais coloquial em matérias destinadas ao público em geral. Só na *Folha de S. Paulo*, por exemplo, o assunto foi matéria de seis manchetes e mais de 20 páginas¹³².

N’*O Estado de S. Paulo* de 30 de maio de 1968 uma coletiva de imprensa foi realizada especialmente com a intenção de esclarecer os leigos. No evento, quando o Dr. Zerbini se viu surpreendido por uma pergunta mais complexa, respondeu: “Insisto que nós estamos aqui para responder perguntas de leigos, porque a cirurgia cardíaca tem sido muito espetacular e as pessoas não estão informadas”. Na revista de variedades, *Fatos e Fotos*, também é perceptível a presença de uma linguagem mais simplificada e explicativa, como quando utilizam a expressão “a quente” para deslindar o entendimento do termo “normotermia”: “Ele [Dr. Zerbini] acabava de realizar o 17º. Transplante de coração em todo o mundo, mas o primeiro realizado ‘a quente’, sem a refrigeração do coração usada nas outras operações” (FATOS E FOTOS, 13/6/1968, p. 53).

Assim como o Dr. Zerbini, que demonstrou preocupação com relação à espetacularização do transplante, o Dr. Décourt, na mesma coletiva de imprensa sucedida poucos dias após o evento, se manifestou por uma linha de pensamento muito parecida: “Eu tenho a impressão particular, no momento – permita-me dizer nesta mesa – que o transplante cardíaco está sendo tratado um pouco exageradamente. Como uma vedeta”. Passados dez

¹³⁰ Site do *GI*, 3 de dezembro de 2017a.

¹³¹ Citação retirada de uma entrevista com B. J. Duarte em comemoração aos 10 anos de transplante. A entrevista, que foi publicada em 28 de maio de 1978 pelo *O Estado de S. Paulo* também pode ser encontrada nas páginas 42, 43 e 44 de seu terceiro volume de crônicas.

¹³² Site da *Folha de S. Paulo*, 25 de maio de 2018.

anos do transplante, em entrevista a B. J. Duarte, Zerbini desenvolveu melhor o seu ponto de vista:

A espetacular difusão desse ato cirúrgico nas páginas da imprensa, ou pelo ar, através do rádio e da televisão, dessa prática que deveria restringir-se aos laboratórios de pesquisa e às salas de operação dos hospitais, tolheu, de certo modo, a liberdade dos cirurgiões do transplante, cujo alto senso de responsabilidade profissional era avesso a tal divulgação em meio da opinião pública, ainda não preparada para recebê-la (como aos tempos de Osvaldo Cruz) e, sobretudo, para compreender o alcance da operação-transplante, ainda que sob riscos inevitáveis e consequências imprevisíveis (O ESTADO DE S. PAULO, 28/5/1978).

Podemos notar que a verdadeira queixa contra a imprensa costumava ser associada à divulgação de notícias mentirosas ou melindrosas demais para serem seguramente compreendidas pela população, a qual poderia demonstrar insatisfação. O Dr. Zerbini não negava a possibilidade de riscos causados pelo transplante, mas não concordava que esse tipo de informação carecia de chegar aos ouvidos de leigos, porque estes não saberiam analisar bem os fatos, e daí sua preocupação em responder a todas as dúvidas.

Acontece que as hesitações surgiam não só de leigos, mas também de especialistas, os quais reclamavam, sobretudo, do custo de um transplante, temática que esteve presente em muitos noticiários. De acordo com B. J. Duarte, um jornal da época, não especificado por ele, lança uma matéria com a manchete: “O transplante custou mais de 50.000 cruzeiros novos de uma verba ridícula que a Saúde recebe do orçamento. No Brasil, morrem 2.040 crianças por dia e a média de vida do nordestino é de 27 anos. O transplante e a realidade se chocam. A MEDICINA PROGRIDE COM O BRASIL MORRENDO”. Como segundo exemplo, temos uma pergunta feita pela *Folha de S. Paulo* na coletiva de imprensa já mencionada: “Qual sua opinião sobre a realização de operações extremamente custosas e dispendiosas num país como o nosso, que tem a necessidade de grandes investimentos em cuidados médicos para grande parte da população?”. Décourt responde:

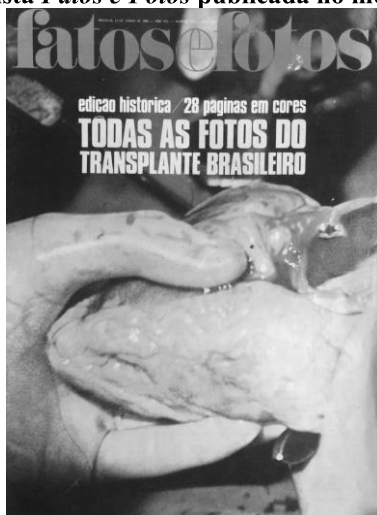
Em primeiro lugar, há um raciocínio, que é uma norma de conduta: eu não creio que não se deva fazer uma coisa porque há outra, eventualmente mais importante, e que não está sendo feita. [...] É dever do médico fazer avançar a Ciência. De maneira que é dever das equipes categorizadas enfrentar os problemas de categoria. Para que a Ciência evolua. Em segundo lugar: o problema, assim enfrentado, tem uma implicação no futuro que nós não podemos prever. [...] Em terceiro: essa terapêutica de exceção, como já disse agora pouco o professor Zerbini, vai fazer com que determinada população – que estaria invalidada e pesada ao Estado – transforme-se numa população realmente útil”.

B. J. Duarte relembra que as vésperas do transplante foram de grande agitação, tanto “pelo tumulto provocado pela imprensa e emissoras de rádio e televisão em torno do assunto palpitante que a todos empolgava” quanto pela “tensão expectante da realização da

cirurgia pioneira”. Ele chega a comparar essa fase com a “exaltação dos dias distantes de 1932, aquele clima patriótico da Revolução Constitucionalista que tanto emocionou os paulistas” (DUARTE, v. III, 1982, p. 40-41). Todas as etapas da cirurgia (o antes, o durante e o depois) foram largamente veiculadas em meio à sociedade e, mesmo que em menor escala, também sua documentação visual (fotográfica e cinematográfica).

Um bom exemplo da propagação de imagens do transplante cardíaco, especialmente fotográficas, foi a matéria veiculada pela *Fatos e Fotos*¹³³ em 13 de junho de 1968: “Vai começar o transplante” (p. 28). Nessa revista, que costumava se dedicar a assuntos mais correntes, como comportamento, política, moda, cultura, religião, etc., são publicadas fotografias coloridas e exclusivas daquele procedimento. Além de divulgar imagens tão impactantes e inusitadas, também é curioso o fato de que, mesmo contando com 28 páginas em que as ilustrações ocupam um lugar de protagonismo, os nomes de B. J. Duarte e Estanislau Szankovski mal são mencionados. Eles aparecem em uma fonte bem pequena, no canto superior esquerdo da página 5: “Foto de Benedito Duarte e Estanislau Szankovski”. Fora essa reportagem, dentre todas as outras visualizadas por nós, suas autorias só são creditadas n’*O Estado de S. Paulo* de 30 de maio de 1968: “As fotografias da operação de transplante e da equipe médica publicadas em nossa edição de hoje são de autoria de B. J. Duarte e E. Szankovski”. As demais notícias falam sobre a presença de um cinegrafista e um fotógrafo na sala de operação, mas não citam seus nomes.

Figura 24 - Capa da revista *Fatos e Fotos* publicada no mês seguinte ao transplante



Fonte: REVISTA *FATOS E FOTOS*, 13 DE JUNHO DE 1968, ANO VIII, Nº 384

¹³³ *Fatos e Fotos* foi um semanário de variedades impresso e editado pela Bloch Editores S. A. a partir de 28 de janeiro de 1961, em Brasília. Na década de 1980 deixou de ser semanal e passou a contar com edições esporádicas. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/fatos-e-fotos>>. Acesso em: 13 set. 2019.

Além da falta de cuidado em referenciar os nomes de B. J. Duarte e Estanislau Szankovski junto de suas imagens – e sabemos disso porque eles foram os únicos a conseguir permissão para documentar fotográfica e cinematograficamente aquele evento¹³⁴ –, destacamos a falta de interesse dos meios de comunicação (e ainda de outros que divulgaram alguma notícia sobre o transplante) pelo processo de criação dessas imagens. Não encontramos, por exemplo, em textos daquela ou de nossa época, nenhuma entrevista ou ao menos um questionamento que tocasse no assunto.

Além de fontes primárias, como as *Crônicas da memória* publicadas em 1982 (14 anos após o transplante), e as entrevistas concedidas pelo cineasta ao MIS/SP em 1981, só conseguimos informações a respeito da concepção de seus filmes e fotografias de cirurgias (não apenas aquelas relacionadas ao transplante de coração) em trabalhos acadêmicos mais recentes, quase que exclusivamente através dos artigos publicados pela Prof^a. Dr^a. Márcia Regina Barros da Silva. Pelo menos um dos motivos responsáveis pela escassez de documentos e pesquisas nesse campo de estudo deve estar relacionado à pretensa imparcialidade da mídia para com os bastidores dessas imagens. Considerando que o 1º transplante cardíaco da América do Sul foi altamente noticiado pela mídia, essa poderia ser uma ótima oportunidade para a população tomar conhecimento desse tipo de produção cinematográfica, uma ótima oportunidade de divulgação do cinema científico que vinha sendo desenvolvido no país.

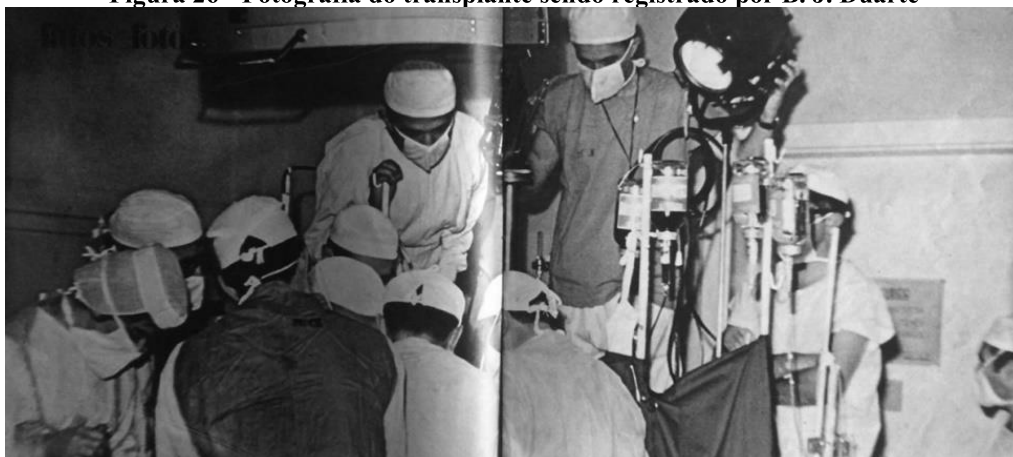
Figura 25 - Fotografia de abertura da matéria



Fonte: REVISTA *FATOS E FOTOS*, 13 DE JUNHO DE 1968, ANO VIII, Nº 384, P. 28

¹³⁴ Diz B. J. Duarte em seu terceiro livro de crônicas: “Tais foram as peripécias da operação-transplante, iniciada em princípios de maio de 1968 e concluída nessa madrugada de 26, por mim, assistida de ponta a ponta, único jornalista presente a documentá-la por escrito e iconograficamente, tanto pela imagem estática da fotografia, quanto pela dinâmica do cinema” (DUARTE, v. III, 1982, p. 33).

Figura 26 - Fotografia do transplante sendo registrado por B. J. Duarte



Fonte: REVISTA *FATOS E FOTOS*, 13 DE JUNHO DE 1968, ANO VIII, Nº 384, P. 34-35

Posto que B. J. Duarte e Estanislau Szankovski foram os únicos a documentar o transplante, um dado vídeo, acessível no BCC, nos deixou intrigados. Quando visualizamos suas imagens (BP), datadas de 28 de maio de 1968 (dois dias depois do transplante) e intituladas *Dr. Euricylides de Jesus Zerbini faz operação cardiológica*¹³⁵, percebemos que não se trata de uma “operação cardiológica” qualquer, mas sim da operação de transplante de coração realizada no dia 25 de maio de 1968 no HC/FMUSP: o orifício da cavidade pericárdica é nítido (**figura 27**) e há trechos que mostram o exterior do hospital, com repórteres e câmeras, assim como sabemos ter acontecido (**figura 28**). Agora, como tal vídeo é realizado de forma aparentemente mais despretensiosa, distanciando-se do filme que aqui nos propomos a investigar, fica a dúvida: será que algum outro cinegrafista teve acesso à sala onde ocorreram os procedimentos?

Figura 27 - Dr. Euricylides de Jesus Zerbini faz operação cardiológica



Fonte: REPORTAGEM DE TELEJORNALISMO DISPONÍVEL NO BCC (00:06)

¹³⁵ Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/449000>>. Acesso em: 03 out. 2019.

Figura 28 - Externa do HC/FMUSP no vídeo *Dr. Euryclides de Jesus Zerbini faz operação cardiológica*



Fonte: REPORTAGEM DE TELEJORNALISMO DISPONÍVEL NO BCC (00:32)

A sequência gravada no interior da sala de cirurgia pode nos aproximar de alguma resposta. Seus planos conjuntos capturados em *plongé* sugerem que a câmera, a todo o momento (os planos apenas variam de mais fechado para mais aberto), esteve posicionada de cima para baixo, levando-nos a conjecturar que ela se manteve fixa no “observatório”, lugar de onde médicos e universitários costumam acompanhar atos operatórios. Se houve a participação de outra pessoa, que não B. J. Duarte e Estanislau Szankovski, documentando a atuação da equipe do Dr. Zerbini, essas imagens apontam que se manteve por ali. Não ocupou o mesmo espaço que os cineastas.

Da mesma maneira que as fotografias do transplante foram espalhadas por numerosos impressos, o filme *Transplante cardíaco humano* percorreu festivais de cinema científico, feiras e congressos organizados em várias partes do mundo, além ter recebido muitas premiações internacionais. N’*O Estado de S. Paulo* de 11 de novembro de 1969 encontramos a notícia de que os filmes *Transplante cardíaco humano* e *Homo transplante renal* (1969) receberam a “Grande Medalha de Ouro e a Grande Taça de Prata, respectivamente, no VI Festival Internacional do Filme Médico-Científico, durante a Reunião Médico-Cirúrgica Internacional realizada na cidade italiana de Turim”. Já o *Diário de São Paulo* de 25 de setembro de 1968 nos informa que, após conquistar o primeiro prêmio absoluto no 21º Festival Internacional de Salerno, na Itália, pelo filme *Transplante cardíaco humano*, B. J. Duarte e Estanislau Szankovski visitaram e levaram a notícia ao governador

Abreu Sodré, que os congratulou “em seu nome, em nome do governo do estado de São Paulo” (Ver maiores informações no ANEXO I ao fim deste trabalho).

Apesar de a exibição de seus filmes de cirurgia em festivais de cinema aparentemente ter sido comum, B. J. Duarte conta em entrevista ao MIS/SP que não gostava muito desse tipo de participação¹³⁶. Ele diz que seus filmes de cirurgia eram chocantes demais para os leigos, que ficavam realmente impressionados. Para deixar sua opinião mais clara, ele relata um caso¹³⁷ que ocorreu durante a mostra do filme *Transplante cardíaco humano* para os funcionários do Banco Nacional de Minas Gerais:

Fiz um pequeno preâmbulo, expliquei o que era o transplante, e disse que as pessoas muito sensíveis deviam se abster, pelo menos na primeira incisão. Porque, engraçado, o que impressiona é a incisão, sabe? É aquele talho que dá lá e começa a aparecer o sangue. [...] Um sujeito se impressionou tanto, que se levantou, tropeçou numa coisa e fraturou a mandíbula. Calcule você. Dessa época em diante eu tomo muito cuidado. Eu, geralmente, quando me convidam pra fazer projeções, eu só aceito para faculdades, evidentemente os congressos médicos, que foi feito pra isso, e nas escolas de medicina (MIS/SP – 14/5/1981).

O transplante cardíaco ganhou tanta notoriedade que, no mesmo momento em que os corações estavam sendo trocados, muitos cidadãos se reuniam na entrada do hospital para saber das notícias em primeira mão. No próximo tópico apresentamos maiores informações desse episódio.

3.2.1 O primeiro transplante cardíaco da América do Sul

No livro escrito em comemoração aos 40 anos de existência do InCor, publicado com apoio do Banco do Brasil, composto de forma coletiva e disponível para *download* no site do próprio Instituto, encontramos imagens e textos esclarecedores. Na página 20, por exemplo, há mais detalhes a respeito do encontro entre os Drs. E. J. Zerbini e Christiaan Barnard em Minnesota (EUA), no curso ministrado pelo Dr. Norman E. Shumway, o qual mencionamos anteriormente:

Em uma de suas especializações no exterior, Zerbini e sua esposa, Dra. Dirce Costa, tiveram contato pela primeira vez, no Barnes Hospital, Universidade de Minnesota, Estados Unidos, com a proposta das máquinas de circulação extracorpórea. Na mesma ocasião, conheceram o médico sul-africano, Dr. Christiaan Neethling Barnard, pioneiro, anos mais tarde, na realização do primeiro transplante de coração no mundo (COLABORADORES, 2018, p. 20).

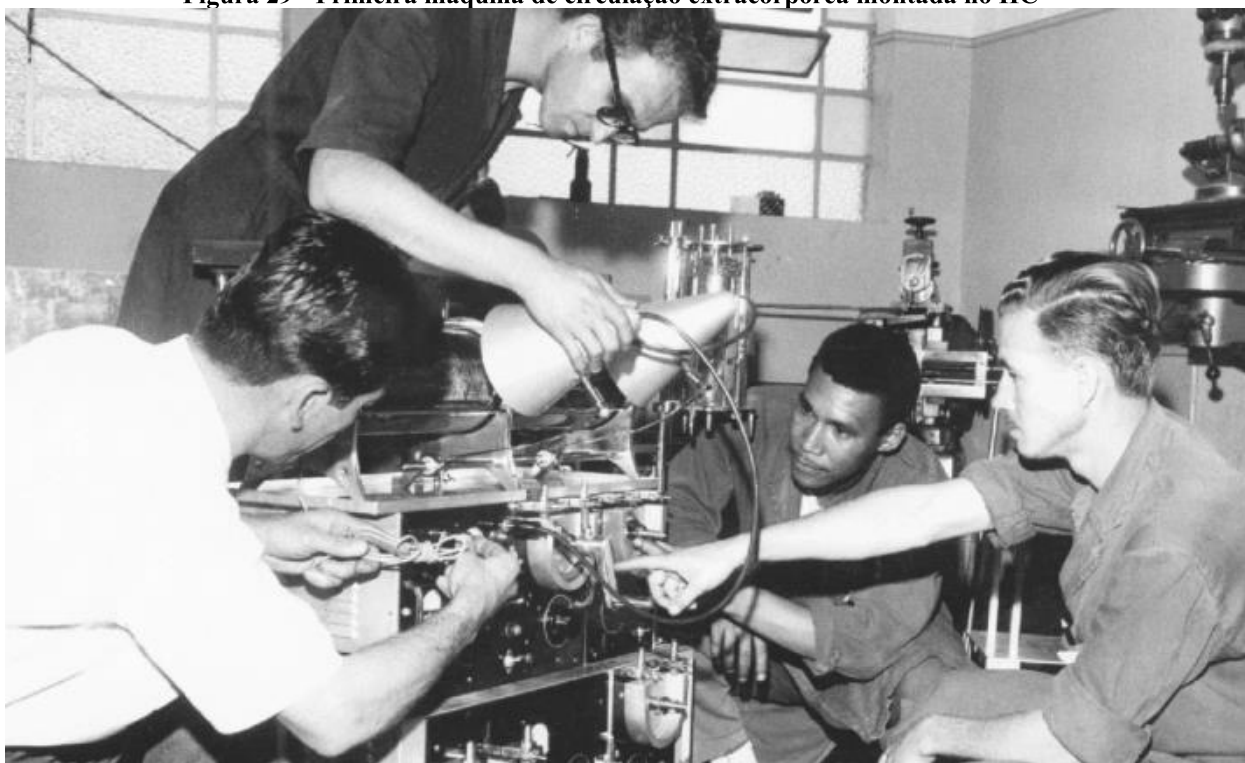
¹³⁶ Esse discurso mostra mais uma contradição no pensamento de B. J. Duarte, já que em outros momentos ele fala sobre a necessidade de o cinema científico (e acreditamos que aí ele inclui seus filmes) alcançar um público mais amplo, chegando a usar a expressão “grandes massas populacionais” (DUARTE, v. II, 1982, p. 211).

¹³⁷ No boletim de nº 3 da Sociedade Amigos da Cinemateca de jul. de 1963, mais um caso desses é comentado, agora com relação ao filme *Cirurgia cardíaca sob visão direta*: “Nos primeiros minutos a violência do filme provocou desmaio e parte do público evacuou a sala”.

Ao voltar de Minnesota, em 1947, o Dr. Zerbini decidiu criar a primeira equipe de cirurgias cardíacas do HC, e, depois disso, as coisas se desenvolveram rapidamente. Mais ou menos seis anos se passaram e as máquinas de circulação extracorpórea ou coração-pulmão artificial, como também eram chamadas, ficaram mundialmente conhecidas e tornaram os procedimentos de cirurgia cardíaca mais simples e viáveis. No HC, enquanto uma equipe de médicos/pesquisadores se dedicava ao estudo dessa nova tecnologia, outra, formada pelo Prof. Luiz Venere Décourt, aplicava-se aos novos tratamentos direcionados a doenças cardíacas. Destarte, o hospital passou a ser um expoente nacional em assuntos do coração, e assim se mantém até hoje (COLABORADORES, 2018, p. 20).

Depois de outra viagem ao exterior, onde e quando fora dominar as técnicas da circulação extracorpórea, o Dr. Zerbini retornou ao Brasil, em 1957, trazendo novidades: junto de sua equipe, que era composta por Seigo Tsuzuki, Adib Jatene, Delmont Bittencourt e Geraldo Verginelli, inaugurou, também no HC, uma oficina experimental dedicada à construção de máquinas de circulação extracorpórea – oficina Coração-Pulmão Artificial. Nesse mesmo ano, e de forma reservada, já começou a ser ponderada a criação de um instituto dedicado a doenças cardiopulmonares e que seria vinculado ao HC. (COLABORADORES, 2018, p. 20).

Figura 29 - Primeira máquina de circulação extracorpórea montada no HC



Fonte: *LIVRO INCOR 40 ANOS – ETERNIZANDO NOSSAS CONQUISTAS E REALIZAÇÕES* (2018, p. 22)

A máquina de circulação extracorpórea construída por Zerbini e sua equipe foi usada pela primeira vez em 1958, o que modificou totalmente as rotinas de cirurgia “a céu aberto” no HC, ou seja, procedimento em que o coração é operado por dentro. Com sua nova máquina Zerbini viajou por muitos estados, praticando cirurgias em várias cidades. Existe ainda um relato de que a primeira máquina de circulação extracorpórea teria sido construída em 1955 por Hugo Felipozzi no Instituto de Cardiologia Sabbado D’Angelo¹³⁸, juntamente com uma “equipe multidisciplinar em regime de tempo integral” e com o apoio financeiro da Fundação Anita Pastore D’Angelo. Em 1955, um menino de 3 anos seria o primeiro a passar por um procedimento com o uso de circulação extracorpórea parcial; já em novembro de 1956 acontece a primeira operação no país com o uso de circulação extracorpórea total. Hugo Felipozzi tomou conhecimento desse moderno equipamento no ano de 1953, quando foi se aperfeiçoar em cirurgia torácica nos Estados Unidos (MARCOLIN, 2008).

Com o desenvolvimento científico no HC e o aumento de demandas na área cardíaca, fica definido através do Decreto 42.817 de 24 de dezembro de 1963, assinado pelo então governador de São Paulo, Adhemar de Barros, a criação do Instituto de Doenças Cardiopulmonares (IDCP). Instituto que, devido a necessidade/inexistência de área livre, demoraria ainda algum tempo para ser construído. Após garantirem “um terreno de três mil metros quadrados”, doado em 1966 e que vinha sendo pauta de discussões no Conselho daquele hospital, um evento surge como o estopim para a arrecadação dos fundos necessários à edificação do prédio: “o primeiro transplante cardíaco realizado no Brasil, em 1968, pelo professor Zerbini e sua equipe, incluindo o Professor Euclides Marques, responsável pela pesquisa da técnica no grupo” (COLABORADORES, 2018, p. 26-27).

B. J. Duarte considera três datas que para ele representam o início do transplante cardíaco no Brasil: junho de 1950, quando realizou a primeira filmagem de uma cirurgia para o professor Zerbini, “uma Simpatectomia Tóraco-Lombar – na época, o tratamento cirúrgico mais indicado na hipertensão arterial” (DUARTE, v. III, 1982, p. 22); fevereiro de 1968, momento em que se reuniram algumas personalidades na Faculdade de Medicina da USP para deslindarem as questões morais e éticas concernentes ao transplante; e 6 de maio de 1968, ocasião em que o Dr. Zerbini convocou uma reunião para dar início aos preparativos do procedimento. B. J. Duarte deve ter se ocupado em destacar esses episódios precedentes ao

¹³⁸ O filme *Coração-pulmão artificial em cirurgia experimental* (citado anteriormente em nota de rodapé), datado de 1957 e dirigido por B. J. Duarte, diz respeito a essa invenção. De acordo com B. J. Duarte em seu terceiro volume de crônicas, aquele aparelho era um “recurso eletromecânico por meio do qual se consegue promover uma circulação sanguínea extracorpórea, capaz de, com paralização [sic] quase total do coração, permitir a correção em campo enxuto, de muitas anomalias congênitas ou não, localizadas naquele órgão nobre” (DUARTE, v. III, 1982, p. 16).

evento principal para solidificar o processo, para elucidar que aquela cirurgia não aconteceu e nem foi decidida de forma repentina, assim como o filme do qual mais se orgulhava só alcançou o resultado por ele esperado devido a muitos anos de prática e estudo. Ele comenta: “Nessa hora dramática só me seria permitido dispor de minha intuição e de minha longa experiência, obtida durante mais de vinte anos de exercício quase diário no cinema aplicado à Medicina e à Cirurgia” (DUARTE, v. III, 1982, p. 21-22).

Logo após o Simpósio na FMUSP em fevereiro de 1968, as equipes que vinham se preparando para o transplante de coração já começaram a ser reunidas: “equipes clínicas, cirúrgicas, de psiconeurofisiologia, de hematologia, de enfermagem e da documentação científica” (DUARTE, v. III, 1982, p. 40). A equipe de documentação científica era a menor delas, composta apenas por B. J. Duarte e Estanislau Szankovski, os quais seriam responsáveis por registrar, respectivamente, os eventos na sala “B” (onde efetivamente aconteceria o transplante) e sala “C” (onde o coração do doador seria retirado de seu peito). A partir dessa primeira reunião, os membros das equipes passaram a se encontrar periodicamente para acompanhar as pesquisas e descobertas de cada um dos médicos/cientistas envolvidos. O último desses encontros foi convocado pelo Dr. Zerbini para 6 de maio de 1968, do qual participou o chefe de cada equipe e no qual se marcou para o dia seguinte o início do plantão “sob cuja vivência se iria selecionar o doador do coração que melhor se adaptasse às condições biofisiológicas do receptor, já então internado sob o mais rigoroso isolamento numa ala do 8º andar do HC/FMUSP” (DUARTE, v. III, 1982, p. 40).

Segundo a revista *Fatos e Fotos*, João Boiadeiro estava passando um tempo na grande São Paulo, quando acabou no HC com problemas cardíacos advindos da doença de Chagas. Ele era um homem muito solitário e nem sua irmã, Miraci, que morava em Maracaju (MS), ficou sabendo de sua situação. Internado naquele grande centro de saúde e pesquisa, ele se lembrava da fazenda em que nasceu e dizia que, se tudo corresse bem, voltaria para casa. No tocante ao mal de Chagas, o Dr. Zerbini sabia que o paciente não seria curado com o transplante, mas dizia ter a certeza de que o procedimento lhe concederia pelo menos mais 10 anos de vida (FATOS E FOTOS, 13/6/1968, p. 8-9) – assertiva que nos parece suspeita, já que nos debates da época era praticamente consenso que, devido aos problemas ligados à rejeição, a questão da sobrevida ainda representava uma incógnita a ser desvendada.

Na coletiva de imprensa publicada em 30 de maio de 1968 n’*O Estado de S. Paulo*, o professor Luiz V. Décourt confirma que a retirada do coração doente não resolveria a doença de Chagas. Contudo, ao contrário do que é mencionado pela *Fatos e Fotos*, assegura que o receptor não era portador do mal de Chagas:

Em primeiro lugar, o receptor não era portador da doença de Chagas, pelo menos pelos métodos habituais que nós temos para averiguar essa possibilidade. Todos os exames foram inteiramente negativos. [...] O problema que ela oferece é um problema duplo. Primeiro, que a infecção continua a existir, ou melhor, o parasitismo continua a existir, mesmo que tire o coração e, segundo, é que na doença de Chagas existem os fenômenos imunológicos, muito importantes, que categorizam situação crônica em relação à fase aguda, e a medicação imunodepressora que se utiliza poderia ser eventualmente nociva a um portador da doença, porque normalmente a doença de Chagas, infelizmente, poderia oferecer uma grande quantidade de potenciais candidatos a receber um coração. Nós estamos estudando, no momento, com toda a atenção, este problema, mas na fase atual é uma situação que encaramos com reserva, pelos problemas imunológicos em linhas gerais.

Mesmo que, possivelmente, João Boiadeiro não tenha sido o primeiro com miocardiopatia chagásica transplantado por E. J. Zerbini, sabe-se que, no Brasil, esse cirurgião foi o primeiro a realizar uma tentativa desse tipo de procedimento em paciente infectado por tal doença¹³⁹ (RODRIGUES DA SILVA, 2008).

Figura 30 - Publicação da coletiva de imprensa “dedicada aos leigos”



Fonte: *O ESTADO DE S. PAULO*, 30 DE MAIO DE 1968

Apesar de se apoiar em três datas, B. J. Duarte acredita que foi na manhã de 6 de maio de 1968 que efetivamente começaram as preparações para o transplante cardíaco humano. Ele conta que nesse mesmo dia recebeu a convocação do professor Zerbini para uma reunião em sua casa, onde ficou sabendo que tudo deveria estar pronto para a cirurgia a partir das oito horas do dia seguinte, e que deveria cuidar de sua parte. Movidos por uma

¹³⁹ Buscamos informações mais recentes sobre a relação entre o mal de Chagas e o transplante de coração, doença que, de acordo com uma pesquisa publicada em 2015 pelo *Journal Einstein (São Paulo)*, é a terceira causa mais comum de encaminhamentos para essa esfera de intervenção. A pesquisa ainda mostra que, por efeito dos medicamentos utilizados no estágio pós-transplante, a reativação da doença é mesmo factível, mas a resposta ao tratamento antiparasitário com benzonidazol ou alopurinol tem sido positiva. A volta da infecção pelo parasita *Trypanosoma cruzi* tende a variar de 0 a 50%, mas dificilmente é causadora de morte (MANGINI *et al.*, 2015, p. 315).

expectativa constante, B. J. Duarte e Estanislau Szankovski, que já haviam estudado e roteirizado os pormenores do desenvolvimento da operação, aprontaram todo o equipamento técnico necessário. Um cronograma dos atos cirúrgicos e uma rigorosa prescrição de cada etapa do procedimento serviriam como base dos seus registros (DUARTE, v. III, 1982, p. 22).

Enquanto João Boiadeiro se encontrava confortavelmente instalado em uma cama no oitavo andar do HC e sob cuidados médicos, o futuro doador de seu novo coração, Luís Ferreira de Barros, era atropelado por um Volks azul na antiga estrada de Cotia. Sem documentos, ele foi registrado pelo escrivão Ricardo Bolos (34ª Delegacia) como um homem “de cor branca” e “aparentando 40 anos”. Apenas algumas horas depois é que foram saber o seu nome, sua idade (41 anos), que era alagoano de Anadia, separado e pai de quatro filhos (FATOS E FOTOS, 13/6/1968, p. 8).

Antes de os médicos e cirurgiões responsáveis pelo transplante finalmente encontrarem alguém compatível e que estivesse dentro de todas as exigências para determinação de morte cerebral (parada cerebral seguida de uma parada cardíaca), os profissionais encarregados por aquela cirurgia presenciaram muitos alarmes falsos¹⁴⁰. O Dr. Francisco Antonáscio, que aparece no filme realizando testes de compatibilidade tecidual entre doador e receptor, era o único médico especializado em análises sanguíneas e histopatológicas – o sucesso do transplante dependia dos seus conhecimentos. Das vezes anteriores, duas mulheres gravemente feridas no crânio deram entrada no PS e os exames de tipagem sanguínea foram positivos, porém, devido à morte lenta, apareceram várias complicações e João Boiadeiro não pôde ganhar um novo coração. Dias depois surge mais um caso de acidente, dessa vez com testes de resultado negativo, e no dia seguinte mais uma ocorrência: “um sargento mortalmente ferido que não passou nas provas preliminares do Dr. Antonáscio”. Até a chegada de Luís Ferreira de Barros as equipes se prepararam para mais três eventualidades: dois homens e uma mulher, mas que também foram desconsiderados após seus testes de compatibilidade serem aferidos (FATOS E FOTOS, 13/6/1968, p. 8).

B. J. Duarte diz ter ficado 19 dias de plantão enquanto esperava pela chegada do doador ideal. Muitas vezes ele e Estanislau Szankovski, diante desses falsos sinais, prepararam seus equipamentos dentro das salas operatórias onde ocorreria o transplante (DUARTE, v. III, 1982, p. 23). Já na entrevista ao MIS/SP (19/5/1981), B. J. Duarte nos informa ter passado por 22 dias de plantão, tempo que teria dormido e se alimentado no

¹⁴⁰ De acordo com as informações fornecidas pela *Fatos e Fotos*, nos quatro meses antecedentes ao transplante os profissionais responsáveis por aquela cirurgia “havia sido chamados vinte vezes às pressas, avisados pelo telefone ou rádio especial” (FATOS E FOTOS, 13/6/1968, p. 29).

hospital. Ele relembra: “[...] foi uma época que eu vivi um mês numa intensa emoção. E emoção maior ainda quando fomos filmar o ato do transplante”. Em seu terceiro livro de crônicas, Duarte conta ainda que certificados os “alertas frustrados [...] as equipes se separavam e as pilhérias mais incríveis surgiam num plano surrealista de inegável defesa emocional” (DUARTE, v. III, 1982, p. 23).

Mesmo com a compatibilidade de Luís Ferreira de Barros assegurada por Francisco Antonácio, era necessário um atestado de óbito, que foi conferido pelo Dr. Waldomiro de Paula “depois de, logicamente, proceder todos os exames necessários e ter, em mãos, também firmados, os exames e resultados de tratamentos aplicados pelos médicos do seu departamento, na esperança de recuperação do acidentado”. Com a declaração de morte assinada por ele, autoriza a realização do transplante (FATOS E FOTOS, 13/6/1968, p. 10).

Convocados pelos Profs. Campos Freire e Waldomiro de Paula às 2 horas da manhã do dia 26, devido à legítima iminência de um transplante, B. J. Duarte e Estanislau Szankovski correram para o hospital, onde o primeiro relata terem passado por momentos de profundo drama:

Nesse estado de espírito, penetramos no hospital, por meio de um passe livre, atravessamos as barreiras que se opunham à entrada de estranhos, e transpusemos, por fim, os umbrais do Centro Cirúrgico, uma ala inteira do Hospital das Clínicas. Estávamos agora no fulcro do drama, que um grupo de homens, os mais qualificados, iria representar no palco em que a vida e a morte estariam sempre a se defrontar em palpitante presença (DUARTE, v. III, 1982, p. 25).

Todo e qualquer procedimento necessário entre a declaração de morte do doador e a ordem definitiva para realização do procedimento estaria sob a responsabilidade do Dr. Delmont Bittencourt, também conhecido como “homem de mãos de fada”. Ele era encarregado de “planejar, coordenar e organizar o trabalho de toda a equipe do transplante”, a qual já se encontrava perfeitamente estruturada:

A equipe de enfermagem, chefiada por D. Clarice Ferrarini, que já havia preparado ambas as salas de operações, onde tinha sido levado o corpo do doador e o do boiadeiro, assumiu a posição de *a postos*. A equipe do transplante cardíaco, toda esterilizada, começou a tomar posição, também, para o início dos trabalhos. Uma parte ia trabalhar no corpo morto, outra, no vaqueiro, e outra ainda, no da professora [Mercedes Scudero Leme, paciente no transplante renal]. A parte cirúrgica era comandada pelo Dr. Euríclides de Jesus Zerbini, com os cirurgiões Delmont Bittencourt, Euclides F. Marques, Geraldo Verginelli de Paula, Magnus Coelho de Souza, Sérgio Almeida Oliveira, Sérgio Tsuzuki, Roberto Pairola, Miguel Barbero Marcial e Altamiro Dias (FATOS E FOTOS, 13/6/1968, p. 11).

A equipe de enfermagem foi realmente determinante para que tudo corresse como o esperado. Orientadas por D. Clarisse, com 25 anos de experiência no HC, as enfermeiras passaram por uma formação altamente especializada: “atualização de cardiopatias clínicas e

cirúrgicas, além dos cursos de atualização dos aparelhos pós-operatórios. Estagiaram, depois, na Unidade de Terapia intensiva das Coronárias e na sala de Recuperação de Cirurgia cardíaca”. Qualquer pessoa que fosse entrar no quarto do paciente operado, inclusive os médicos incumbidos do transplante, deveria passar por um detalhado processo de esterilização desempenhado por aquelas profissionais:

além do corpo inteiramente esterilizado, têm que esfregar as solas do envoltório dos tênis num tapete de *nylon*, embebido de zefirol em solução de 1%. Depois, são obrigados, também, a fazer a assepsia das mãos, numa outra solução, de álcool iodado. Então, uma das enfermeiras faz passar o médico para outra sala, com chão de vulcapiso esterilizado, que é onde trocam seus uniformes, por vestimentas esterilizadas. Depois desta sala, chega-se ao quarto do transplantado, que repousa numa cama de hospital (FATOS E FOTOS, 13/6/1968, p. 9).

Até mesmo os corredores do HC eram vistoriados pelas enfermeiras. Além de objetivarem reduzir o tráfego de pessoas ao mínimo possível, tinham como função a desinfecção do local. Toda a área do hospital passava por pesquisas regulares para a “detecção de bactérias e germes anaeróbios” (FATOS E FOTOS, 13/6/1968, p. 10). Será que B. J. Duarte e Estanislau Szankovski vivenciaram esses mesmos trâmites? De acordo com as informações que obtemos, é muito provável que sim, uma vez que, privados dessas ações, todo aquele trabalho não faria sentido. De qualquer forma, é um tanto quanto surreal imaginar câmeras, cabos, luzes, etc. em um ambiente rigorosamente controlado e que era o núcleo de uma cirurgia inédita no país – ineditismo que vinha acompanhado de muitas responsabilidades e de um “esforço extra” para conseguirem alcançar um bom resultado. Era uma excelente oportunidade para a medicina brasileira se destacar mundialmente e qualquer erro poderia ofuscar essa chance.

Em um de seus depoimentos, B. J. Duarte explica que só foi escolhido como documentarista científico do 1º transplante de coração da América Latina após uma “longa audiência com os professores que iam tomar parte nesta operação, que não queria que se fosse filmada”. Ao se comprometer a estudar e trabalhar sozinho, sem a ajuda de um diretor científico – afinal, todos estariam muito ocupados se preparando para o transplante –, B. J. Duarte acabou convencendo-os a permitir sua atuação (MIS/SP – 19/5/1981). Na verdade, desde o momento em que ficou sabendo sobre a possibilidade de um transplante de coração no HC, B. J. Duarte, como “elemento integrante de suas equipes”, iniciou sua própria busca por instrução:

eu procurei colocar-me a par de tudo quanto pudesse relacionar-se com esse acontecimento histórico da medicina e cirurgia paulistas, já assistindo debates, discussões, palestras informativas sobre o tema, já convivendo, de modo cada vez mais íntimo, com os elementos da equipe do Prof. E. J. Zerbini, tomando parte em

suas reuniões e me enfronhando num assunto que, quando levado à realização prática, me encontrasse apto a documentá-lo [...] (DUARTE, v. III, 1982, p. 21).

No último capítulo do seu segundo livro de *Crônicas da memória*, B. J. Duarte explica que não foi exatamente “escolhido” para registrar aquele procedimento. Sua participação como documentarista científico da equipe do Prof. Zerbini já alcançava a casa dos 20 anos. Mesmo com o Conselho Técnico-Administrativo do HC, o Dr. Zerbini e ainda o governador Abreu Sodré passando por pressões de variadas frentes, “no sentido de autorizar-se a presença de fotógrafos e jornalistas no recinto onde iria praticar-se o transplante”, o cineasta, com “pleno e intransigente apoio” do CTA, do professor e do governador, foi mantido em seu posto (DUARTE, v. II, 1982, p. 216).

O transplante de coração realizado no Brasil e coordenado pelo Dr. E. J. Zerbini foi feito sob normotermia, o que o diferenciava dos demais, efetuados sob hipotermia (DUARTE, v. III, 1982, p. 22). Em um comunicado à imprensa registrado no dia 27 de maio, o Dr. Geraldo Ferreira, diretor do Hospital das Clínicas, explica melhor a técnica: “Normalmente o que se faz é resfriar o coração [...] num líquido frio, abaixo de 4°C, e aqui, o que foi feito, foi simplesmente o seguinte: tirou-se o coração e fez-se a perfusão com sangue em temperatura normal”¹⁴¹. Muitas notícias veiculadas na época mencionavam essa experiência realizada por Zerbini como uma modificação da técnica vigente, premissa que não contava com a sua aprovação:

Já foi feita pelo senhor, agora, uma comunicação com o Dr. Barnard sobre as modificações que o senhor introduziu nas técnicas do transplante? (Diário de São Paulo). Zerbini: Eu gostaria de esclarecer que nós não introduzimos modificações na técnica do transplante. Ela já está padronizada pelos Drs. Schamway [sic] e Barnard e nós a seguimos. Nós apenas não empregamos hipotermias, como já foi esclarecido” (O ESTADO DE S. PAULO, 30/5/1968).

A vitória das cirurgias, tanto do transplante de coração como do transplante de rim, só foi anunciada pelo HC às 8 horas e 15 minutos. O jardim do Hospital das Clínicas estava repleto de jornalistas, carros de TV e fotógrafos esperançosos por informação (DUARTE, v. III, 1982). Boletins sobre o pós-operatório eram lidos de tempo em tempo e outros pronunciamentos eram passados. O Dr. Geraldo Ferreira, por exemplo, no mesmo comunicado há pouco mencionado (27/5/1968), lê um bilhete de Zerbini dizendo que a evolução do paciente era excelente e que até o momento não havia apresentado nenhuma reação de rejeição. “O paciente estava recebendo líquido por via oral desde as 18 horas de

¹⁴¹ Imagens telejornalísticas do Dr. Geraldo Ferreira lendo boletim sobre o transplante (27/5/1968). Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/448975>>. Acesso em: 02 out. 2019.

ontem” e às 9 horas da manhã daquele dia havia pedido “alimentação mais substancial”. A maior queixa de João Boiadeiro era a fome.

Figura 31 - “Dr. Geraldo Ferreira, diretor do Hospital das Clínicas, lê boletim sobre transplantes”



Fonte: REPORTAGEM DE TELEJORNALISMO DISPONÍVEL NO BCC (00':13'')

O mesmo boletim, escrito por Zerbini, é lido novamente pela enfermeira Clarisse Ferreira ainda no dia 27 de maio. No vídeo em que vemos a enfermeira falar¹⁴², os repórteres continuam uma conversa com o Dr. Geraldo Ferreira, que toca em alguns assuntos levantados pelos jornalistas: 1) afirma que a identidade do doador ainda não havia sido descoberta; 2) anuncia a possibilidade de uma entrevista coletiva com a presença do Dr. Zerbini na noite do dia seguinte; e 3) reforça que o paciente está bem, mas incomodado com a fome.

Figura 32 - "Clarisse Ferreira, enfermeira-chefe do Hospital das Clínicas, lê boletim médico sobre transplantes"



Fonte: REPORTAGEM DE TELEJORNALISMO DISPONÍVEL NO BCC (00':08'')

¹⁴² “Clarisse Ferreira, enfermeira-chefe do Hospital das Clínicas, lê boletim médico sobre transplantes” (27/5/1968). Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/448970>>. Acesso em: 02 out. 2019.

Em outras duas reportagens telejornalísticas¹⁴³, também datadas de 27 de maio e disponibilizadas no BCC, as quais transmitem declarações do governador Abreu Sodré, visualizamos, mais uma vez, o Dr. Geraldo Ferreira passando informações à imprensa, levando-nos a concluir que todas essas situações de depoimentos e entrevistas aconteceram de forma concomitante, em uma coletiva de imprensa no saguão do HC, logo após o término do transplante. Consoante uma placa que é enquadrada pelo cinegrafista, a coletiva parecia fazer parte de um evento intitulado “V Salão de Ciências e Aplicações Médicas” – palpite que precisa ser investigado mais a fundo.

Figura 33 – “Abreu Sodré fala sobre transplante”



Fonte: REPORTAGEM DE TELEJORNALISMO DISPONÍVEL NO BCC (01':39")

Quando Abreu Sodré chega ao HC, logo após a conclusão da cirurgia, o Dr. Zerbini o coloca a par dos acontecimentos e dos pormenores “do feito de sua equipe” (FATOS E FOTOS, 13/6/1968, p. 55). Um repórter do canal 4 registra a entrada do governador e pede para que, antes de se encontrar com o doutor, ele fale sobre suas impressões acerca daquele notável feito. E, cheio de altivez, ele diz:

Eu vim trazer o abraço e o orgulho de todo um país e um estado pelo que tem feito a ciência médica brasileira e essa equipe do Hospital das Clínicas que enche de orgulho o povo paulista e enche de orgulho esse Hospital das Clínicas, que é, na verdade, um dos melhores hospitais do mundo, e tem demonstrado agora, nos dois transplantes que acaba de fazer nessa madrugada. [...] A medicina hoje, paulista e brasileira, é uma grande marca no mundo. Eu peço a Deus que nos auxilie no sucesso, porque, o que dependeu do ensino, do que dependeu da cultura, da dedicação desses extraordinários profissionais, foi feito¹⁴⁴.

¹⁴³ “Abreu Sodré fala sobre transplante” (27/5/1968), disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/448979>> e “Abreu Sodré em entrevista sobre transplante” (27/5/1968), disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/448971>>. Acesso em: 02 out. 2019.

¹⁴⁴ “Abreu Sodré em entrevista sobre transplante” (27/5/1968). Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/448971>>. Acesso em: 02 out. 2019.

O orgulho expresso na fala do governador se mostra igualmente presente nas palavras do deputado Fauze Carlos, que, também diante do canal 4, no dia 28 de maio de 1968, realiza um convite aos professores Zerbini, Décourt e Geraldo Campos Freire, para uma sessão solene “em que a Assembleia Legislativa homenageará os três eminentes mestres pelo extraordinário feito que foi o êxito alcançado no transplante do coração, colocando o Brasil como vanguardeiro na América Latina”. Para ele, o transplante de coração era um motivo de “consagração da medicina brasileira às vistas do mundo médico de todas as nações”¹⁴⁵.

Infelizmente, nem tudo são flores. Em 18 dias de pós-operatório, João Boiadeiro começou a apresentar sinais de rejeição. Com o agravamento dos sintomas, no 28º dia, é dado seu falecimento (FIORAVANTE, 2018). Em 25 de maio de 2018, a *Folha de S. Paulo*¹⁴⁶, em tributo aos 50 anos do transplante de coração realizado no HC, edita uma reconstituição das reportagens em que trataram desse acontecimento, e a primeira delas, ainda anterior à morte do paciente, é datada de 17 de junho de 1968:

Depois de três semanas de evolução favorável, no dia 16 de junho, o coração de João parou por um minuto e meio. Era um dos sinais de que o órgão estava sendo rejeitado pelo organismo. Os médicos passaram ao estado de alerta para tentar contornar o momento difícil. Sabia-se que o primeiro mês era particularmente crítico com relação à rejeição.

Seu falecimento é divulgado no dia 22 de junho de 1968:

Morre João Ferreira da Cunha, 23, em decorrência da rejeição do órgão. O interesse médico em sua curta vida era tamanho que, dois dias depois, cerca de trinta médicos participaram de sua autópsia e determinaram a causa da morte. Ele foi enterrado no Cemitério do Araçá, em São Paulo.

Na edição de 23 de junho de 1968, a *Folha de S. Paulo* publica a fotografia de um homem fechando a traseira de um carro fúnebre, a qual trazia como legenda: “Funcionários do IML tentam ocultar o transporte de um cadáver; alegaram que não era o de João da Cunha, embora todos que rodeavam o carro fúnebre soubessem de que se tratava do boiadeiro”¹⁴⁷.

Chegado o ano de 1969 (alguns meses após a morte do paciente), e tomando o transplante como a principal causa dessa motivação, iniciaram-se as obras do novo edifício do HC (COLABORADORES, 2018, p. 37).

¹⁴⁵ “Deputado Fauze Carlos fala sobre homenagem a equipe urológica e cardiológica do HC” (28/5/1968). Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/448996>>. Acesso em: 02 out. 2019.

¹⁴⁶ Disponível em: <<http://temas.folha.uol.com.br/transplante-de-coracao-50/o-transplante-em-1968/primeiro-a-receber-transplante-de-coracao-no-pais-morreu-apos-28-dias.shtml>>. Acesso em: 23 abr. 2019.

¹⁴⁷ Reunião de matérias antigas sobre o transplante (por Gabriel Alves – 25 maio 2018). Disponível em: <<https://temas.folha.uol.com.br/transplante-de-coracao-50/o-transplante-em-1968/primeiro-a-receber-transplante-de-coracao-no-pais-morreu-apos-28-dias.shtml>>. Acesso em: 26 ago. 2020.

Ainda em 1968, a dupla sertaneja Moreno e Moreninho, formada pelos irmãos Pedro Cioffi e João Cioffi, lançou o vinil *Coração de Caboclo* (o título do disco faz referência ao coração do mato-grossense), com o rasqueado “João Boiadeiro”, em homenagem àquele homem de honra e coragem. Nela, a dupla que se dizia “a mais ouvida do Brasil”, lamenta o seu falecimento e busca imortalizar sua história. A canção repercutiu tanto que seria regravaada por diversas vezes (cerca de 15 vezes) até o ano de 2005, no CD *Grandes Sucessos do Passado e Presente*, gravado pela ZANBRASIDISC¹⁴⁸:

João Boiadeiro, coração doente/ Foi despedindo do seu Mato Grosso/ Foi pra São Paulo para tratamento/ E conhecer o gigante colosso/ Foi receber de um coração paulista/ Deixando o seu que veio do sertão/ Doutor Zerbini com a mão sagrada/ Foi quem fez essa transplantação.

João Boiadeiro de coração novo/ Mas durou pouco sua nova vida/ Pois o destino lhe tombou por terra/ Foi sepultando sua despedida/ Assim termina a vida de um caboclo/ Que Deus te guarde no reino da glória/ Vai boiadeiro de dois corações/ Fica o seu nome no livro da história.

Dois anos depois, em 1970, a dupla de irmãos abriria o álbum *Laço do João Boiadeiro* com a música de mesmo nome:

Quando bem longe aponta uma boiada/ E a poeira avermelha o sertão/ O berranteiro repica o berrante/ Para fazer a sua saudação/ Lhe desejando um bom lugar no céu/ pro boiadeiro que foi rei da estrada/ Hoje vivendo pertinho de Deus/ Deixou a fama pra ser comentada.

O grande estado do Mato Grosso/ Berço natal do João Boiadeiro/ Ali que ele aprendeu a viver/ Só teve o mundo pra seu companheiro/ O mesmo mundo que lhe viu nascer/ Não teve a mesma felicidade/ Em São Paulo ele foi sepultado/ Em Mato Grosso só ficou saudade.

Novamente em 1970, o que seria o futuro IDCP ganharia o nome de Instituto do Coração do Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. Seu primeiro bloco termina de ser construído em 1975 e seu primeiro paciente é atendido em 10 de janeiro de 1977 (p. 37). Segundo uma edição especial do Boletim HC, distribuído em 4 de fevereiro de 1975, o Instituto do Coração seria “inteiramente dedicado à assistência, à pesquisa e ao ensino nas áreas da Cardiologia e da Cirurgia Cardíaca” (COLABORADORES, 2018, p. 42).

No ano de 1972, outra dupla de cantores sertanejos, Praião e Prainha, estreia a canção “Saudade de João Boiadeiro”, parte do álbum *Canarinho prisioneiro*. Mais uma letra saudosa sobre o “herói mato-grossense”. Em sua primeira estrofe, a dupla canta os versos:

¹⁴⁸ Essa e as outras informações concernentes às músicas de Moreno e Moreninho foram retiradas do site *Recanto Caipira*. Disponível em: <https://www.recantocaipira.com.br/duplas/moreno_moreninho/moreno_moreninho.html>. Acesso em: 08 out. 2019.

O mato-grossense chora de saudade/ Do herói querido João Boiadeiro/ Que morreu e foi pra eternidade/ Mas deixou sua fama no Brasil inteiro/ Quando o boiadeiro repica o berrante/ Atravessando os pantanais/ Aqueles que ouvem ficam recordando de João Boiadeiro que não volta mais.

E, em 1975, pelo menos até onde fomos em nossas pesquisas, a dupla Moreno e Moreninho gravaria o LP *Capela de João Boiadeiro*, com a música “Capela de João Boiadeiro”, provavelmente devido ao grande sucesso das músicas anteriores. Em síntese, a letra, que recorda alguns feitos daquele sertanejo, o reconhece como um herói:

Reuniram boiadeiros/ Do sertão do meu Brasil/ Pra fazer uma homenagem/ Muito simples, mas gentil/ Construíram uma Capela/ Amor puro e verdadeiro/ Colocaram a imagem/ Do herói João Boiadeiro.

[...]

Todo mundo ainda comenta/ O boiadeiro colosso/ Que foi ele o rei da lida/ No sertão de Mato Grosso/ Não deixou uma grande herança/ Mas deixou a sua glória/ Seu talento e sua luta/ Ficou em nossa memória.

Para além de essas canções demonstrarem a identificação e o carinho dos sertanejos por João Boiadeiro e seu legado e de funcionarem, ao nosso ver, como uma evidência da popularidade alcançada pela cirurgia do transplante de coração realizada pelo Dr. Zerbini, elas acabam sendo mais uma ferramenta (despudorada) de exploração comercial em cima do pobre boiadeiro que, sem saber, ofertou sua vida à ciência.

3.3 BREVE ANÁLISE DO FILME *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO*

No início deste capítulo descrevemos o filme *Transplante cardíaco humano* em detalhes, trazendo, juntamente com essas informações, algumas lembranças que B. J. Duarte deixou registradas em suas *Crônicas da memória*, especialmente no volume *Lâmpada cialítica - namoros com a medicina*. Em um segundo momento buscamos contextualizar o transplante de coração, assim como o filme gerado a partir de sua realização. Neste tópico do trabalho, dedicamo-nos à análise de algumas sequências que, para nós, se destacam nessa produção.

De forma abreviada, o filme se desenrola na seguinte ordem (ver ANEXO II): apresentação da cidade de São Paulo e do exterior do centro médico onde o transplante foi realizado (plano 1 ao 6); indicação do nome da empresa produtora e das equipes e unidades médicas que se envolveram na concretização do transplante – informações contidas nas cartelas de abertura (plano 7 ao 14); passo a passo da técnica cirúrgica em cadáver (plano 15 ao 50); exibição do paciente J. F. C., receptor do coração transplantado (plano 51 ao 54); testes para constatação de morte cerebral, primeiro aplicados em um acidentado que se recupera e depois no real doador (plano 55 ao 71); verificação da compatibilidade tecidual

entre doador e receptor (plano 71 ao 82); preparação do doador para cirurgia e demonstração da retirada de seu coração (plano 86 ao 106); preparação do receptor e substituição do coração doente por um coração sadio (plano 107 ao 190); e, por fim, demonstração do receptor na maca após o procedimento, comprovando que o transplante fora bem sucedido – a locução, no entanto, avisa sobre seu falecimento, que aconteceu na quarta semana de pós-operatório (plano 191 ao 193).

Obedecendo à concatenação de suas ações, percebemos que o filme *Transplante cardíaco humano* é construído por uma narrativa linear, com INÍCIO, MEIO e FIM bem determinados – típico do documentário clássico –, assim como a utilização de cartelas e de uma *voz-off*, que conferem ao filme um viés informativo/educativo. As sequências são cuidadosamente montadas de forma que o espectador não encontre dificuldades de compreensão, principalmente no que diz respeito ao conteúdo técnico da operação (retirada e colocação do novo coração).

A etapa do filme que demarcamos como INÍCIO é assinalada pelas imagens que vão do plano 1 ao plano 71 e funcionam como um prelúdio para a chegada do assunto principal: cirurgia do transplante de coração executada no Hospital das Clínicas de São Paulo em maio de 1968. Aparecendo em quadro antes mesmo dos créditos iniciais (plano 1 ao 6), a grande São Paulo surge como o personagem principal de uma história, tanto que, se não soubéssemos de antemão que a trama é voltada para um transplante de coração, facilmente pensaríamos que trataria da cidade paulista e de sua modernização, ornamentada de elogios vindos do locutor: “São Paulo é um fenômeno social inédito em toda a história e evolução do homem no universo”. A metrópole é filmada de cima por uma câmera que contempla sua urbanização como característica de seu extraordinário desenvolvimento: “Vista do alto, a cidade é um conglomerado urbano impressionante a crescer em altura e extensão”.

Considerando a totalidade do filme, observamos que essa sequência intensifica a narrativa em seu viés histórico-social, pois, além de mostrar o complexo de edifícios onde se encontra o HC/FMUSP e onde o transplante foi realizado, ou seja, além de localizar o espectador e apresentar elementos específicos do hospital, ela traz informações estatísticas e factuais da cidade naquele momento. Suas imagens, que em movimentos constantes registram um mar de prédios, ostentam uma modernidade que denota ter sido crucial para que a medicina brasileira ocupasse o lugar que passou a desempenhar no cenário mundial. O primeiro transplante de coração da América do Sul não teria acontecido em São Paulo por motivos de sorte, mas sim, por mérito, e B. J. Duarte era testemunha disso.

Figura 34 - A cidade de São Paulo e o seu “mar” de prédios



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (00':32'')

Tendo como base o período em que o cineasta trabalhou para o Departamento de Iconografia, quando realizou muitos registros fotográficos da cidade paulista com a intenção de documentar o seu desenvolvimento urbano, populacional e industrial, sentimos que a exibição de todo esse ufanismo também pode estar ligada a essa íntima e positiva relação que ele estabeleceu com a cidade.

As cartelas de apresentação do patrocinador, Carlo Erba, e os créditos iniciais, nos trazem, primordialmente, informações sobre o transplante – ocultando referências sobre a equipe técnica¹⁴⁹, sublinham apenas o nome de seus realizadores e das direções cinematográfica e científica (plano 7 ao 14). A imagem de uma divindade religiosa¹⁵⁰ (**figura 35**), seguida por fotografias do próprio transplante grafadas por algumas informações de produção do filme (**figura 36**) – ambas acompanhadas pela *Sinfonia Concertante para 2 Violinos in D major, n.º 16* –, nos transmitem a sensação de que vamos presenciar um acontecimento épico, sublime e que, já nesse primeiro momento, percebemos ter dado certo.

Figura 35 - Divindade que abre a sucessão de créditos iniciais



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (01':43'')

¹⁴⁹ Referimo-nos aqui à identificação do locutor, do montador, da música utilizada no filme, dentre outras.

¹⁵⁰ A divindade exibida pela imagem nos remete a Nossa Senhora da Saúde, que é comumente representada trajando uma roupa vermelha, um manto azul e quando não porta uma coroa é ornada por uma auréola.

Figura 36 - Sequência de créditos iniciais



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (01':50" – 03':03")

A demonstração da técnica cirúrgica do transplante cardíaco em cadáver (plano 15 ao 50), assim como já havíamos conjecturado na descrição comentada do filme, exhibe uma *mise-en-scène* notadamente construída, onde as mãos enluvadas, o instrumental cirúrgico e o saco pericárdico do cadáver se configuram em uma imagem limpa e organizada. Atuando de forma parecida a um manual, ela reforça a função didática do filme, facilitando o entendimento de leigos. O foco está mesmo no procedimento realizado por essas mãos, que, enquadradas até o pulso, aparentam ter vida própria (em nenhum momento a câmera revela os donos das mãos).

Ao comentar a “Oração aos Médicos”¹⁵¹, escrita pelo Prof. Dr. E. Vasconcelos, uma “elegia às mãos do cirurgião”, B. J. Duarte compõe um texto em que diz ter sido encantado por esse “instrumento” que é sempre ressaltado em sua produção: “Trata-se, como se vê, de um hino de admirável sonoridade, à glória desse instrumento de múltipla estrutura e versátil função mecânica – as mãos –, que só a imaginação e a sensibilidade de deuses seriam capazes de inventar e construir”. Mãos “que falam, que pedem, que rasgam e costuram, mãos abençoadas que afugentam a Morte no momento de decisão, ou acenam à Vida na postura de uma prece, mãos que, num gesto sobre os campos azuis e sob o facho da lâmpada cialítica, exigem uma tesoura, solicitam a agulha montada” (DUARTE, v. III, 1982, p. 59).

¹⁵¹ “mãos que se estendem / mãos vibrantes / brancas mãos sangrentas”, “mãos que, na treva / buscam palpitando / palpando, sentindo, vendo / o esconderijo da morte certa; / mãos cegas que glorificam a luz, / a vida e se queimam aos raios X”, “mãos juntas que juntas rezam, / nas longas lutas, / o infindo rosário / das longas esperanças” (DUARTE, v. III, 1982, p. 58-59).

Observando melhor o quadro, pareceu-nos que cada deslocamento fora ensaiado e/ou direcionado. As mãos se movimentam de forma tão cuidadosa para não atrapalharem o nosso campo de visão e para mostrarem os detalhes da técnica utilizada na operação que, em quase todas as tomadas, parecem obedecer a alguma sinalização para iniciarem, pararem, e novamente retomarem sua atuação. Reforçamos nossa pontuação de que B. J. Duarte deve ter exercido o máximo de controle possível sobre todas as situações abarcadas por esse momento da produção.

Mais um sinal do provável controle desfrutado pelo cineasta na composição dessa sequência é a utilização de lençóis azuis (ao invés de brancos) no campo operatório – o que era bastante comum em seus filmes e que também foi adotado no registro do transplante de coração no paciente J. F. C. De acordo com B. J. Duarte, o lençol branco reverbera luz para o campo vermelho, criando um “halo fosco” em torno da imagem, enquanto o azul ajuda no equilíbrio das cores (MIS/SP – 14/5/1981). Apesar de essa prática não ter sido utilizada por Estanislau Szankovski durante o registro da retirada do coração do doador (são usados unicamente lençóis brancos), é pouco provável que isso esteja relacionado a uma preferência sua, e sim a alguma questão de ordem técnica. Segundo ele, o que pode ter sido uma opinião adquirida a partir de sua convivência com B. J. Duarte, “o branco era antiestético até. Ficavam feias aquelas manchas vermelhas em cima do branco. Impressionava muito” (MIS/SP – 26/2/1981).

A locução que acompanha as cenas dessa demonstração, assim como todo o filme, é calma e pontual. Ela relata cada movimento das mãos, que pinçam, seccionam e suturam com seu instrumental. De maneira geral, o locutor se restringe ao que está sendo mostrado. Entretanto, em alguns raros momentos, ele traz informações adicionais à imagem, como quando explica o porquê da utilização de determinada intervenção: “Dissecção, ligadura e secção da veia cava superior, o mais cranialmente possível, para preservação do nó sinusal do sistema de condução” (grifo nosso).

Cada plano tem o seu tempo e o que define isso é a demanda e a dificuldade da técnica em questão: algumas partes da demonstração são reveladas do início ao fim, enquanto outras não necessitam de tamanha atenção. A função didática e estética do filme, segundo B. J. Duarte, “dois elementos imprescindíveis ao filme sobre cirurgia” (DUARTE, v. III, 1982, p. 15), é reforçada pela nitidez e pela profundidade de campo, que, nos planos mais fechados do órgão/coração, ajuda-nos a diferenciar suas muitas partes (artérias, veias, átrios...), que se camuflam no vermelho forte do sangue.

Figura 37 - Primeiro Plano dos dois ramos da artéria pulmonar sendo seccionados (demonstração em cadáver).



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (05':44")

Na **figura 28**, por mais confusa que pareça, é perceptível o quanto a nitidez e a profundidade de campo, juntamente com a cor, nos auxiliam no entendimento da ação. Bem ao centro da imagem, apesar de fora de foco (nosso olhar se volta inicialmente para o canto esquerdo da imagem, muito pelo fato de estar em foco), vemos uma tesoura seccionando os ramos da artéria pulmonar e ao fundo, os orifícios deixados pela abertura do átrio esquerdo, das veias pulmonares esquerdas, do septo interatrial e das veias pulmonares direitas.

Falando em cor, lembramos logo da entrevista de Estanislau Szankovski ao MIS/SP (26/2/1981). Em referência ao cinema paulista da década de 1950, ele comenta sobre alguns tipos de películas “em color” que costumavam utilizar, ele e B. J. Duarte, em seus filmes médico-científicos, como o Kodachrome e o Ansco Chrome. Tendo em vista o seu período de produção (década de 1960), o aspecto de suas imagens (em especial, a nitidez e as diferentes nuances de uma mesma cor), a importância do evento documentado (feito inédito e talvez o único transplante dessa época que tenha tido um registro filmográfico, visto que não obtivemos informação de nenhum outro), o fato de ter sido financiado por um laboratório farmacêutico de renome, com sede principal na Itália (provavelmente providenciaram a verba necessária para a produção de um filme de qualidade), dentre outras condições, acreditamos que *Transplante cardíaco humano* fora rodado em película Kodachrome.

Conforme Estanislau Szankovski e Ivo de Oliveira, o Kodachrome era revelado nos Estados Unidos e só voltava para o Brasil cerca de quatro a cinco meses depois. Já o Ansco Chrome era de mais fácil processamento (processo reversível), porém, sofria mais com

as intempéries do tempo, tendendo a uma menor durabilidade¹⁵². O Kodachrome é caracterizado pelos técnicos como “perfeito”, mas de uma sensibilidade muito baixa, o que significa que a iluminação deveria ser intensificada na sala de cirurgia. Ele era de “sensibilidade muito pura, quase sem granulação nenhuma” (MIS/SP – 26/2/1981). De acordo com um comentário técnico no *Boletim Foto-Cine* de novembro de 1959 (ano 10, número 113, p. 27), a vantagem do Ansco Chrome “é permitir aos fotógrafos o emprego de grandes velocidades com o obturador e aberturas de lente muito pequenas, o que assegura a precisão de movimento e de foco”.

Em seu terceiro volume de crônicas, B. J. Duarte reforça nossa premissa de que o filme fora rodado em Kodachrome e de que precisavam, constantemente, de equipar a sala com uma iluminação mais carregada. O cineasta revela que, naquela época, “o material sensível à cor se compunha de emulsão de pouca tolerância à luz – de 16 a 25 na tabela ASA¹⁵³” – e que o cinegrafista precisava “queimar pestanas” para organizar a “floresta de seus refletores, quase todos de luz concentrada no campo operatório”. Ele destaca que alguns problemas cruciais dessa iluminação intensificada eram o “pouco espaço de que dispunha no ambiente, como também o calor intenso depreendido das lâmpadas”, os quais conseguiram contornar adotando a prática de “acender os projetores ligados em série apenas durante o lapso de tempo exato para a filmagem” (DUARTE, v. III, 1982, p. 127-128).

Retornando às cenas e às suas particularidades, nos 12 minutos e 9 segundos de filme, iniciam-se os preparativos para o verdadeiro transplante. João Ferreira da Cunha, deitado em seu leito (plano 52 ao 54), é filmado de diferentes ângulos, que exploram sua gesticulação, olhar e conversação, direcionada a alguém fora de quadro. Esta cena, conforme nossa percepção, apresenta um paciente que está aparentemente cansado e mesmo doente, mas totalmente lúcido, indicando que o transplante não lhe fora imposto ou realizado sem o seu consentimento. Ao vê-lo, imaginamos que esteja explicando a alguém o seu caso, bem como o que está prestes a viver. Mais do que isso, essa exibição do paciente através de planos aproximados tende a nos tornar mais empáticos para com sua situação.

¹⁵² Ao que parece, a película em Ansco Chrome podia ser revelada no Brasil, o que devia ser feito, por exemplo, pelo laboratório Szankovski, que começou a ser construído em 1949 e depois se tornou um estúdio de produções cinematográficas. Pelo que sabemos, o laboratório esteve sempre no mesmo lugar: em um prédio na Av. da Liberdade em SP (MIS/SP – 26/2/1981). Já no *Boletim Foto-Cine* de novembro de 1959 (ano 10, número 113, p. 1), verificamos que o Ansco Chrome era mesmo revelado no Brasil. Segundo uma peça publicitária da Vascotécnica Films, tal laboratório estava preparado para fazer esse tipo de revelação em apenas 24 horas “por processo inteiramente automático, sem contato manual (único no Brasil)”.

¹⁵³ Devemos levar em conta que os valores 16, 20, 25, 32, 40, 50, 64 e 80, numa tabela ASA, que hoje é conhecida como ISO, dizem respeito a uma sensibilidade baixa. Disponível em: <mnemocine.com.br>. Acesso em: 26 nov. 2019.

Figura 38 - Planos 52, 53 e 54 do paciente J. F. C.



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (12':19" – 12':45")

De acordo com a reportagem da revista *Fatos e Fotos*, para João Ferreira da Cunha, o transplante era visto como um verdadeiro milagre, como aqueles contados em histórias de sua cidadezinha, que ficava nas divisas do Mato Grosso com o Paraguai. “Homem de fé religiosa, ainda acreditava na providência divina e em que o transplante de coração lhe salvaria a vida a tempo. Até documento, assinou, desenhando o nome com dificuldade”. Essa citação demonstra que o paciente concordava com o procedimento ao qual seria submetido. Entretanto, é presumível que ele não tenha sido esclarecido sobre algumas possíveis adversidades, como o problema da rejeição. Ainda de acordo com a revista, João Ferreira da Cunha dizia às enfermeiras que, “se a operação fosse bem-sucedida, voltaria logo pra casa, onde, mesmo nas horas de trabalho, caminhava pelo serrado [sic], cantarolando guarânias” (FATOS E FOTOS, 13/6/1968, p. 8-9).

Esse é um assunto que, se situado no contexto apresentado na etapa anterior deste trabalho, renderá uma boa discussão. Em contato com os depoimentos e notícias daquela e de nossa época, assimilamos que esse passo dado pela medicina brasileira atravessou problemáticas muito peculiares. Euclides Marques, que desenvolveu o estudo da técnica do transplante em cães, acreditava que a cirurgia deveria logo ser aplicada em humanos. Para ele, os médicos brasileiros já estavam preparados e deviam, assim que aparecesse um doador compatível, serem, quem sabe, os pioneiros dessa transplantação. Todavia, uma classe maior de médicos temia as novidades ainda desconhecidas dessa intervenção, como a determinação

da morte do doador e até mesmo os problemas oriundos da rejeição, os quais eram ainda de impossível resolução.

Conforme Euclides Marques, foi apenas quando a África do Sul deu partida às cirurgias de transplante de coração que o Dr. E. J. Zerbini, assim como outros médicos, em várias partes do mundo, tomou a decisão de realizá-la em seres humanos. Mas por que pôr em prática algo ainda tão cheio de irresoluções? A técnica da cirurgia era, realmente, bem conhecida e também já havia sido muito exercitada (em cães e em cadáveres). Mas e quanto ao pós-operatório? Será que João Boiadeiro não foi iludido ou persuadido? Será que ele, de fato, teve liberdade de escolha?

Como vimos anteriormente, para E. J. Zerbini, a massiva difusão de informações desse ato cirúrgico fez com que a opinião pública, que, segundo ele, não estava preparada para recebê-las, não compreendesse a importância dessa operação, mesmo sob “riscos inevitáveis e consequências imprevisíveis” (DUARTE, v. III, 1982, p. 43). A ideia que parece ter convencido os médicos a irem adiante com a operação foi a de que, mesmo correndo riscos, o transplante ainda seria a melhor saída para o paciente em determinado grau de afecção. Sabemos, porém, que as coisas não aconteceram exatamente dessa maneira. Em determinado momento, os problemas advindos do transplante de coração foram tantos, que praticamente todos os países cessaram suas atividades. Ainda assim, não podemos negar que essa atitude inicial foi fundamental para a evolução da técnica que hoje vem salvando muitas vidas. Enfim, esse debate é cheio de controvérsias.

A próxima sequência, que, a partir de outros vieses, também funciona como uma importante ferramenta de intensificação da narrativa, diz respeito à entrada de um possível doador no Pronto Socorro do HC, mas que se recupera (plano 55 ao 65). Se as etapas de primeiros socorros e identificação de morte cerebral nela demonstradas são, em seguida, novamente expostas no homem que se revelará o verdadeiro doador (plano 66 ao 71), qual seria sua função no filme?

Dado que a morte cerebral era um assunto ainda muito polêmico e envolto em várias dúvidas, sobretudo por parte da sociedade, nossa primeira hipótese compreende a questão da elucidação e do esclarecimento. Apresentando essas sequências, uma após a outra, fica frisado que a determinação da morte cerebral era realizada de forma séria. Auxiliados por aparelhos de alta precisão¹⁵⁴, os profissionais, que aparentam estar focados em suas atividades e que a partir desse momento podem ser identificados em cena, seguem protocolos precisos de

¹⁵⁴ Os aparelhos utilizados antes, durante e após a cirurgia, sempre que possível, são mostrados e elucidados, como o funcionamento do eletroencefalograma, do eletrocardiograma, da máquina coração-pulmão artificial, etc.

atuação. Como esses protocolos, aplicados em dois pacientes, resultam em diagnósticos diferentes, as dúvidas possivelmente existentes sobre sua capacidade de validação poderiam ser minimizadas.

Nas **figuras 39 e 40**, estão expostos alguns planos das sequências que acabamos de mencionar. Observemos que, apesar de os enquadramentos serem diferentes, as intervenções realizadas nos dois pacientes são as mesmas e seguem uma mesma ordem.

Figura 39 - Intervenções realizadas no paciente que se salva



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (12':45" – 13':57")

Figura 40 - Intervenções realizadas no paciente/doador



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (13':57" – 14':55")

Uma segunda sugestão está relacionada à intensificação do drama construído pela narrativa. Assistindo ao filme pela primeira vez, acreditamos que aquele seria o doador definitivo do coração, mas sua recuperação nos pega de surpresa, contrariando nossa expectativa. Pensamos ainda que essa pode ter sido a maneira encontrada por B. J. Duarte para passar ao espectador um pouco da emoção vivida por eles (todos os profissionais que faziam parte da equipe do transplante) naquele momento, o anseio do encontro de um doador ideal e de várias vezes terem que ir ao hospital por conta de um alarme falso.

Essa situação nos desperta ainda outras duas curiosidades. Ao mencionar que o verdadeiro doador deu entrada no HC/FMUSP na mesma noite em que chega o paciente acidentado que se recupera, avaliamos uma boa possibilidade de o cineasta estar filmando-o acreditando que ele seria, finalmente, o doador por todos esperado. Assistindo a essas duas sequências consecutivamente, identificamos um presumível erro de continuidade, mas que pode ter sido usado como um artifício de montagem. Comparando as imagens dispostas abaixo, notamos que o homem da **figura 42**, que reaparece em meio à sequência do verdadeiro doador, se trata, na verdade, do paciente que se salvou.

Figura 41 - Fotogramas do paciente que se salva e do verdadeiro doador, respectivamente



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO*, SEQUÊNCIA (12':53" – 13':57") E (13':57" – 14':55")

Figura 42 - Fotograma do paciente que se salva e que está em meio à sequência do verdadeiro doador



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (14':43")

Outra característica que se destaca em meio a essa sequência diz respeito ao som. Nos 13 minutos e 24 segundos de filme, logo em seguida à entrada dos aparelhos que verificam os sinais vitais do primeiro paciente acidentado, desponta um apito ao fundo, o qual

nos faz lembrar o barulho de uma chaleira, mas que, associado às imagens, parece sair das máquinas. Esse ruído, que acrescenta uma tensão e que também nos remonta à ideia de modernidade sugerida no início do filme, se mantém até a passagem para o segundo ato (MEIO do filme). A propósito, além desse ruído, que é mais pontual, existe um chiado no transcorrer de todo o filme, provavelmente resultante do momento da gravação, que acentua o silêncio e vice-versa.

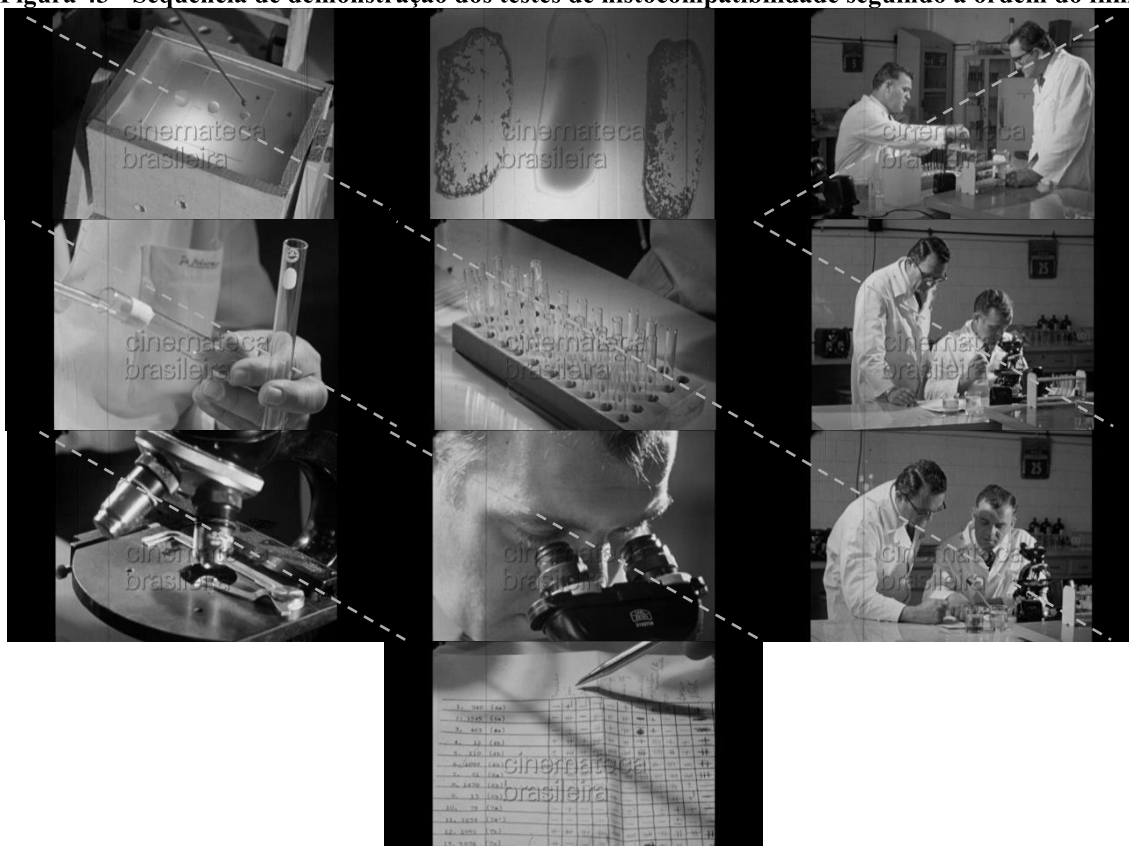
A passagem do INÍCIO para o MEIO (plano 72 ao 170) é marcada por um prolongado *fade out/in*. Essa etapa desenvolve o ápice do filme – o primeiro transplante de coração da América do Sul e o 17º do mundo. B. J. Duarte chega a registrar em palavras a emoção que sentiu ao se aproximar do momento da operação:

Há eletricidade no ar, como nos momentos que antecedem as grandes tempestades. Os acontecimentos continuam a precipitar-se num crescendo cada vez mais intenso, como na execução de uma grande sinfonia. Sente-se, quase concreta, a atmosfera em que se vai desenrolar um evento histórico (DUARTE, v. III, 1982, p. 30).

Percebemos, através dessa fala, que B. J. Duarte tenta tornar seus sentimentos mais concretos quando os relaciona com palavras como eletricidade, tempestade e sinfonia, algo que é muito característico em sua escrita. Quando passa a se expressar através do cinema, notamos que ele tende a esse mesmo movimento, porém, se utilizando dos artifícios de que este dispõe. B. J. Duarte parecia ser tomado pelo desejo de transmitir ao espectador as vivências por ele presenciadas nas salas de cirurgias, de traduzir, através da cor, do som, da iluminação, etc., a emoção desprendida daquele contexto.

O que rotulamos como MEIO do filme principia por uma sequência de testes de histocompatibilidade entre doador e receptor (plano 72 ao 81). Analisando as imagens (**figura 43**), observamos que o fragmento parece ter sido filmado a partir de duas ou mais posições de câmera (uma com o ângulo mais fechado e outra com o ângulo mais aberto) ou mesmo por duas câmeras. Acreditamos ser a sequência mais trabalhada em termos de enquadramento. Os elementos são muito bem posicionados em cena, bem centralizados e aparentam manter um arranjo em diagonal, assim como podemos ver a partir do tracejado por nós elaborado. Aliás, essa composição em diagonal é recorrente ao longo de todo o filme.

Figura 43 - Sequência de demonstração dos testes de histocompatibilidade seguindo a ordem do filme



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (14':55" – 16':33")

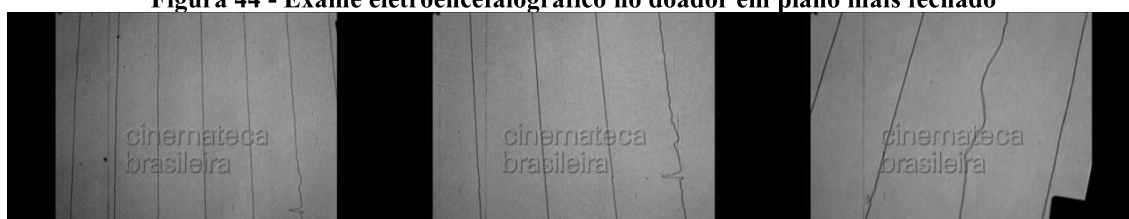
Nesse trecho, em especial, o locutor traz muitas informações que vão além da descrição das imagens e que são fundamentais para compreendermos o complexo conteúdo por elas retratado. Pela figura acima, sem o artifício da locução, conseguimos identificar que algum experimento está sendo realizado por dois médicos e/ou cientistas que parecem muito seguros de seus atos, segurança que é corroborada pelo ambiente, por suas vestimentas e pelos instrumentos de investigação, mas não saberíamos, como leigos, dizer do que se trata e menos ainda o significado de cada ação.

Os dois profissionais que aparecem em quadro (como vimos, um deles deve ser o Prof. Francisco Antonácio), apesar de agirem naturalmente, aparentam encenar para a câmera. Seus movimentos são comedidos e a forma como eles se posicionam no espaço certamente foi orientada. Ficamos pensando se eles tiveram que repetir alguma atividade para uma segunda tentativa de filmagem, ou mesmo fazer uma pausa para determinado ajuste da câmera, do foco ou da iluminação. Devido ao cuidado com que o cineasta parece ter realizado cada enquadramento, é, com efeito, muito provável que ele tenha interferido e passado direcionamentos.

Prontamente é mostrado o exame eletroencefalográfico do doador, enquanto o locutor esclarece que seu traçado indica a ausência de atividade cerebral e a persistência de

batimentos cardíacos lentos, que, rapidamente, levam o paciente a uma parada cardíaca. Como diz o locutor: “Era a morte do paciente que assim se transformava em doador” (plano 82 ao 85). O que mais nos chamou a atenção nessa sequência foi a forma como B. J. Duarte escolheu registrar os traçados desenhados pelo eletroencefalógrafo, que, em constante movimento e acompanhados pela mesma música usada em outros momentos do filme, nos faz perder na abstração de suas linhas. Diferentemente de cenas anteriores, em que o cineasta opta por capturar a origem desse traçado (**figura 45**), na presente sequência ele fecha o ângulo da câmera para visualizarmos apenas o seu vaivém, entrando e saindo de quadro¹⁵⁵ (**figura 44**).

Figura 44 - Exame eletroencefalográfico no doador em plano mais fechado



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (16':36" – 17':15")

Figura 45 - Exame eletroencefalográfico no doador em plano mais aberto



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (13':11")

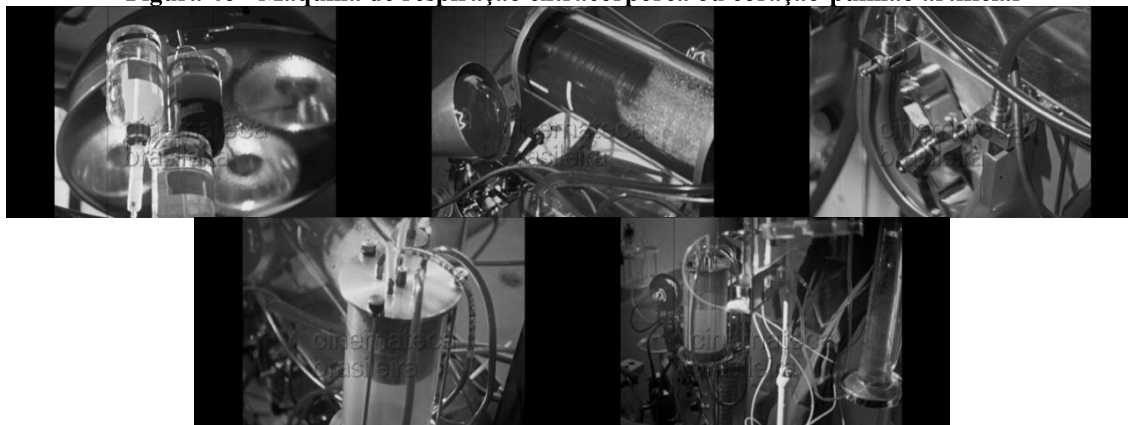
Em seguida, o doador é preparado para a cirurgia de retirada do seu coração: circulação extracorpórea e ventilação pulmonar (plano 86 ao 91). Dentro do que é possível, é apresentado o passo a passo de sua operação (plano 92 ao 106). A máquina de circulação extracorpórea, que está em pleno movimento, é fragmentada em cinco diferentes perspectivas que exploram bem os mecanismos desse curioso e inventivo equipamento.

Em ângulos mais fechados, como acontece na exibição da máquina de circulação extracorpórea – e isso ao longo de todo o filme –, a imagem parece conter um teor lúdico, que nos lembra o olhar de um entusiasta em busca de uma nova descoberta e, ao mesmo tempo, um teor instrutivo de chegar mais perto para facilitar ou ampliar o entendimento sobre o assunto apresentado.

¹⁵⁵ Assistindo a esse fragmento do filme, lembramo-nos de algumas experimentações audiovisuais realizadas por Norman MacLaren no National Film Board of Canada, como o filme *Lines vertical*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LnbavAYULUU>>. Acesso em 19 dez. 2019.

O volume da música ao fundo se eleva e a máquina parece se movimentar ao seu compasso. Seu desempenho é muito curioso, tanto pelo movimento de suas peças quanto por sua transparência que nos permite ver o vaivém do sangue.

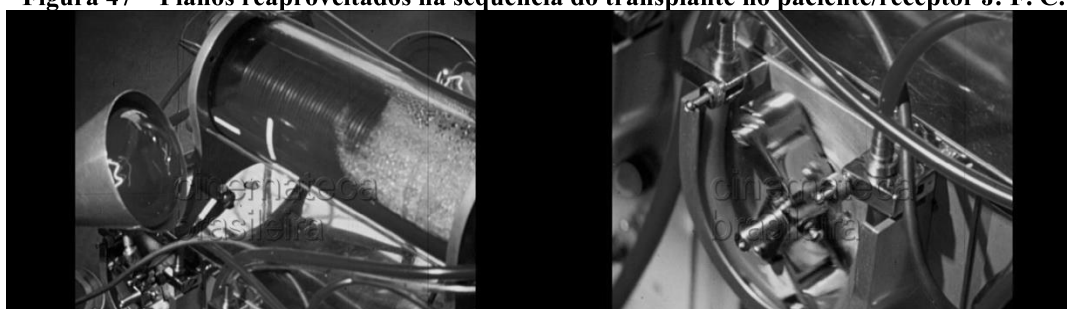
Figura 46 - Máquina de respiração extracorpórea ou coração-pulmão artificial



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (17':30" – 17':49")

Temos o indício de que esse curioso mecanismo já havia sido documentado por B. J. Duarte em outras filmagens, mas não sabemos se ele fora explorado dessa forma, em cores e em funcionamento. Se a máquina utilizada no transplante tiver sido construída no HC, o que é muito provável, essa seria mais uma oportunidade para evidenciar o progresso da medicina paulista. Também queremos deixar registrado que, em outro momento do filme, ao longo do transplante realizado no paciente/receptor J. F. C., dois planos dessa mesma sequência são reaproveitados (**figura 47**).

Figura 47 – Planos reaproveitados na sequência do transplante no paciente/receptor J. F. C.



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (24':31" – 24':35")

O doador tem o seu tórax aberto, primeiro por um bisturi e depois por uma serra. O locutor pede para obervarmos a oxigenação dos tecidos. De acordo com B. J. Duarte em uma de suas entrevistas ao MIS/SP, o que mais impressionava os espectadores – e ele se refere principalmente aos leigos – era essa primeira incisão, quando o sangue começava a brotar. Essa cena poderia ser mais impressionante, não fosse a utilização da música e a ausência do barulho que deve fazer o instrumento de corte utilizado para abrir o esterno. Uma

coisa que não é mostrada nessa sequência de retirada do coração do doador nem na sequência de transplantação do coração no receptor é a técnica de afastamento das costelas, presumivelmente censurada por ser muito impactante.

As mãos do cirurgião, capturadas em primeiro plano e de cima para baixo (*plongée*), parecem agir de forma demasiadamente brusca com relação às imagens de demonstração da técnica do transplante em cadáver e às da própria cirurgia do transplante, as quais transparecem delicadeza e cuidado (**figura 48**) – sensação que pode ser decorrente do posicionamento da câmera, ou talvez estejamos falando de uma técnica cuja aplicação difere de um médico para outro. Não que a técnica seja alterada, mas sim a maneira como ela é efetuada, o seu gestual.

Figura 48 - Mãos do cirurgião trabalhando na retirada do coração do doador



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (19':03" – 19':44")

Também em entrevista ao MIS/SP (14/5/1981), B. J. Duarte relata um caso muito interessante para pensarmos sobre o resgisto desse gestual e sua importância. Ele comenta que, certa vez, projetando um dos filmes que fizera com o Prof. Dr. Edmundo Vasconcelos, este virou-se para seu assistente e lhe disse: “precisamos corrigir este gesto”. Eis aí um exemplo de como o cinema científico pode atuar como uma ferramenta de pesquisa e de aprimoramento de algum experimento. Segundo B. J. Duarte, Vasconcelos ficou impressionado com a projeção, “que dava para eles uma nova dimensão ao assistir o ato cirúrgico, que ele fazia intuitivamente”.

Podemos dizer que o registro da retirada do coração do doador é, em maior grau, ilustrativo, pois não conseguimos visualizar e/ou entender o que está sendo feito, tanto que o locutor nos alerta de que “o coração foi retirado conforme a técnica já exposta” (refere-se à sequência de demonstração filmada em cadáver). Assim que o coração é colocado na bacia para ser transportado para a sala do receptor, temos uma rápida panorâmica, movimento de câmera que é exclusivo dessa cena (lembrando que esta fora rodada por Estanislau Szankovski).

Quando termina a operação de retirada do coração, a mão do cirurgião apresenta os orifícios expostos na cavidade pericárdica do doador. Nesse instante, o campo cirúrgico, envolto por um pano branco e limpo, se encontra visualmente organizado. Toda essa

sequência é acompanhada por música suave ao fundo, a qual sai de cena assim que o paciente/receptor começa a ser preparado para o transplante.

O processo de preparação do receptor nos é apresentado em detalhes: dissecação da artéria radial para colocação de um cateter – importante para o controle da pressão arterial –, observação da atividade cardíaca, ventilação pulmonar, anestesia com tiopental sódico por via venosa, colocação de uma sonda endotraqueal para manter o paciente em discreta alcalose respiratória e utilização de halotano, tiopental sódico e galamina, em doses intermitentes, para manter o paciente anestesiado ao longo da cirurgia (plano 107 ao 122). Começa, então, a intervenção de retirada e colocação do novo coração no paciente J. F. C. (plano 123 ao 170).

Nesse momento, vale recordar que a retirada do coração do doador e a transplantação do coração no receptor não aconteceram de forma contínua, como fica implícito pela montagem. A partir do momento em que o óbito do doador é confirmado, as operações acontecem de forma concomitante. Ao mesmo tempo em que são iniciadas as manobras de retirada do coração na sala “B”, na sala “C” o receptor é adaptado à circulação extracorpórea.

O fragmento do transplante no paciente J. F. C. é marcado pela ausência da música, pelo silêncio resultante de longas pausas do locutor e, por vezes, pelo tremor das mãos do cirurgião, especificidades que nos transmitem tensão e seriedade, apesar de B. J. Duarte comentar em suas crônicas que o Centro Cirúrgico aparentava “calma e tranquilidade”, com “seu pessoal especializado em ação de aparente normalidade” (DUARTE, v. III, 1982, p. 25). Nessa sequência, muito mais que nas outras, as mãos dos cirurgiões dançam e se comunicam através de gestuais que, da forma como nos são apresentados, transformam-se em um espetáculo de habilidade e destreza, movimentação a qual B. J. Duarte costumava se reportar através da expressão “balé de mãos”.

Ainda no trecho de preparação do receptor destaca-se, tanto através da imagem como pela locução, o respirador por ele utilizado (adaptado à sonda endotraqueal utilizada pelo receptor), da marca TAKAOKA. Esse destaque, que nos pareceu uma publicidade dentro do filme, entra em contradição com os propósitos que B. J. Duarte diz serem perseguidos pelo cinema científico. De acordo com suas palavras, esse tipo de filme, em grande parte, era “produzido (do ponto de vista do financiamento) por empresas da indústria farmacêutica, com o objetivo de, através de sua divulgação, praticar-se uma propaganda indireta da entidade, uma propaganda institucional”, mas nunca uma “propaganda direta de determinado produto” (DUARTE, v. II, 1982, p. 216-217).

Figura 49 - Respirador TAKAOKA sendo mostrado em primeiro plano



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (22':53")

Em seguida, nos é mostrada uma imagem inovadora em relação aos outros ângulos explorados pelo filme, mas que fica apenas cinco segundos em quadro. Essa imagem, aqui representada pela **figura 50**, nos dá uma outra dimensão do Centro Cirúrgico e da organização dos profissionais atuantes na operação. B. J. Duarte está entre esses cirurgiões? Se sim, quem fez o registro de cima? É possível que, após ser liberado do registro da retirada do coração do doador na sala “B”, Estanislau Szankovski tenha auxiliado B. J. Duarte, tanto nessa quanto em outras situações. Essa cena é pouco nítida, o que dificulta nossa identificação. Todavia, podemos notar no canto inferior direito da figura uma mão segurando, ao que nos parece, um pequeno refletor. Existe ainda a opção de que essa imagem tenha sido retirada de outra filmagem, o que nos levaria a outras investigações no campo do cinema documental.

Figura 50 - Imagem do Centro Cirúrgico feita do “aquário” de observação



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (22':58")

Ao longo da sequência do verdadeiro transplante, a profundidade de campo passa a ser mais explorada pelo cineasta. A **figura 51**, registrada por uma câmera posicionada, certamente, de frente para o paciente, enquadrando alguns dos médicos/cirurgiões/assistentes que trabalharam no transplante, é um exemplo bastante legível do que buscamos aqui elucidar. O foco da imagem está centralizado na ação que acontece no meio do quadro, enquanto, ao mesmo tempo, vemos uma enfermeira em primeiro plano e outros dois profissionais, bem ao fundo e de frente para a câmera, observando e/ou auxiliando na execução da técnica.

Figura 51 - Exemplo de profundidade de campo na sequência do transplante de coração



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (23':43")

A câmera se aproxima das mãos dos cirurgiões e, nessa movimentação, um aparente esbarrão no equipamento faz tremer a imagem (**figura 52**). Entretanto, como essa cena, do início ao fim (mesmo que rápida – 5 segundos), é tremida, suspeitamos que esse tremor possa ser resultante de uma câmera na mão, como se B. J. Duarte tivesse “deitado” em cima do paciente para se aproximar da intervenção. A câmera traduz todos os acontecimentos do filme de maneira que não percebamos sua presença, menos nesse rápido momento, quando é denunciada pela trepidação.

Figura 52 - *Frame* destacado da cena em que ocorre a trepidação.



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (23':49")

Nos momentos de cirurgia, a câmera em *plongée*, posicionada bem acima do campo cirúrgico (que é cuidadosamente iluminado), tenta simular o olhar do cirurgião, enquadramento que é utilizado em praticamente todas as cenas de cirurgia. Naquela sala, prestes a vivenciar uma das maiores façanhas da medicina brasileira até então, B. J. Duarte se põe a observar tudo através de suas lentes. É como se ele estivesse operando através da câmera, uma câmera-bisturi. Esse deve ter sido o momento em que ele mais se aproximou do sonho de ser médico.

Já ao fim da cirurgia, quando os “ramos” do novo coração começam a ser costurados, o órgão se põe a pulsar – sinal de êxito da transplantação e vitória dos médicos envolvidos. Nessa altura, passamos do MEIO para o que denominamos FIM do filme (plano 171 ao 194), ou terceiro ato, que é marcado pelo batimento do coração sincronizado ao ritmo da música. A música retorna ainda no plano 170, porém, nos parece que no plano 171 é que o coração retoma a vivacidade desejada. Seu retorno traz, inicialmente, leveza e tranquilidade; depois, a alegria de um triunfo.

A música se mantém “alegre” e com volume elevado, remetendo-nos mesmo a uma festa, um momento de comemoração. Daqui em diante, as suturas são finalizadas no coração que bate constantemente. Em meio às imagens de finalização das suturas, temos uma cena de cardiologistas averiguando o novo batimento em um cardioscópio, demonstrando, mais uma vez, a importância da tecnologia no desenvolvimento e apuração de um procedimento cirúrgico, em especial, desse procedimento, que era inovador para aquela época.

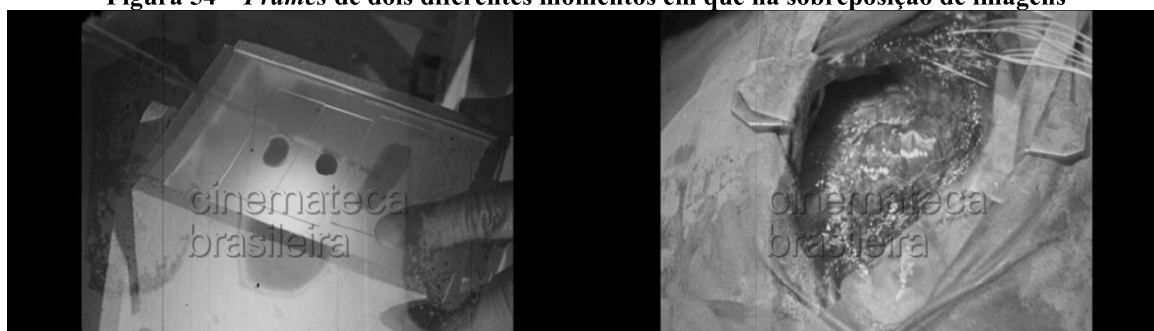
Figura 53 - Cardiologistas averiguam o batimento do novo coração em um cardioscópio



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (33':22")

Ainda em meio às cenas do coração a pulsar ao ritmo da música e ao mesmo tempo sendo ligado ao corpo do receptor, presenciamos um interessante efeito de transição, que, na verdade, é muitas vezes utilizado pelo cineasta, mas com diferentes intensificações. Estamos falando de uma fusão um pouco mais longa, que resulta numa interessantíssima sobreposição de imagens. Nesse caso, um coração, sobreposto ao outro, batem “desencontrados”, como se um estivesse marcando o tempo e o outro, o contra-tempo da música. Podemos observar nos dois *frames* abaixo, um desses momentos que acabamos de analisar, e outro, de um momento anterior, no qual a sobreposição gera uma instigante abstração.

Figura 54 – Frames de dois diferentes momentos em que há sobreposição de imagens



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (15':11" – 15':14") E (35':35" – 35':40"),
RESPECTIVAMENTE

Ao término dos procedimentos, o tórax, já fechado, é mostrado, assim como o tubo de drenagem inserido através de sua cavidade pleural direita. Os batimentos do coração transplantado ao final do procedimento são comparados aos batimentos do mesmo quando

ainda se encontrava no tórax do doador. E, por fim, o paciente J. F. C., com uma ótima feição e posicionado de forma que exprime estar com uma saúde melhor do que da primeira vez que aparece em cena, é enquadrado ao centro da imagem, sorrindo e dando “tchauzinhos” e “joinhas” para a câmera. Enquanto isso, narra o locutor: “O paciente teve excelente evolução pós-operatória durante dezoito dias quando apresentou então quadro de insuficiência circulatória, vindo a falecer quatro semanas após a operação”.

Figura 55 – Paciente J. F. C., antes e depois de passar pela cirurgia



Fonte: *TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO* (12':23") E (36':26"), RESPECTIVAMENTE

Dentre tantas imagens de cirurgia, de suturas, cortes e sangue despontando das incisões, essa sequência final foi a que mais nos impressionou. Essa única sequência guarda muitas questões que, em sua maior parte, são pautadas pelo poder. O poder de um estado em pleno progresso, o poder da ciência, da mídia e de quem é detentor do conhecimento.

João Boiadeiro estava ainda se recuperando de uma cirurgia muito arriscada, quando é solicitado a fazer sinais de satisfação para a câmera (o que provavelmente aconteceu), confirmando o sucesso do procedimento, a capacidade científica e tecnológica do Hospital das Clínicas e a competência dos médicos que participaram da operação. Eles não dão destaque à sua pessoa, apesar de o locutor exaltá-lo como “bravo boiadeiro de Mato Grosso”, por ter sido corajoso em aceitar participar de tal operação (questão que, como já vimos, levanta controvérsias), mas sim ao que sua pessoa representa. Apesar de sabermos sobre a morte de João Boiadeiro, é essa sua feição final que fica guardada em nossa memória, como um triunfo daquele experimento que, na realidade, não cumpriu seu verdadeiro objetivo, mas que foi o primeiro passo de avanços que se estendem até os dias atuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Autodenominado “caçador de imagens” (termo que destina a ele e a outros com os quais se relacionou, como pesquisadores, criadores e artesãos da imagem cinematográfica), B. J. Duarte é, sem dúvida, um nome fundamental para qualquer pesquisa que se dedique a estudar o cinema científico produzido e desenvolvido no Brasil. Dentre as questões mais recorrentes em sua trajetória, vale destacar seu interesse pela medicina; sua preocupação com o cinema científico que vinha sendo produzido em nosso país; e sua militância por um cinema que fosse nacional, mas também universal. Em sua atividade como crítico, B. J. Duarte mostrou-se um engajado defensor do cinema brasileiro – mesmo que à sua maneira e dentro de seus parâmetros de qualidade –, assim como de um cinema científico que fosse também artístico, criado a partir de uma conciliação magistral entre a subjetividade do cineasta e o objetivo normalmente associado à ciência.

Através de suas obras, B. J. Duarte nos trouxe a imagem de um curioso de plantão. Suas produções, fossem fotográficas ou cinematográficas, e ainda as textuais, compreendem em sua forma e seu conteúdo a marca de um entusiasmo pelo desconhecido: pelo corpo humano, pela arquitetura, pelo trânsito de pessoas, pelas particularidades de um semblante, pelos diferentes modos de vida, ou mesmo por inusitadas formas de representação. B. J. Duarte concebeu uma maneira muito peculiar de documentação, mas que, certamente – e ele deixa isso claro em seus livros – faz parte de um processo que se iniciara ainda na França, onde morou com seu tio-avô e entrou em contato com as mais diversas frentes artísticas, como a *avant-garde*, e, posteriormente, no Brasil, com o movimento modernista. Esse processo constitui, aliás, a tônica de muitas de suas memórias: todas as histórias por ele lembradas buscam, mesmo que indiretamente, sublinhar a importância do caminho percorrido e das experiências e aprendizados oriundos desse caminho.

Em se tratando de valorização do processo, porém, percebemos alguns aspectos meio contraditórios e que merecem ser comentados. B. J. Duarte fala sobre suas inspirações e sobre os eventos que o levaram à fotografia, à crítica (aqui é preciso dar evidência ao seu irmão Paulo Duarte, figura fundamental no percurso seguido por nosso personagem) e ao cinema (seu contato com alguns realizadores na França, suas visitas aos estúdios da Gaumont e suas idas ao cinema Pathé quando criança). No entanto, deixa a desejar no tocante às influências (certamente existentes) que o conduziram mais especificamente à realização de filmes médico-científicos. Ele parece colocar sua antiga paixão pela medicina, somada aos seus conhecimentos em fotografia e seu apreço pelo cinema, como os únicos “ingredientes”

para sua iniciação no meio cinematográfico, como se tivesse sido o primeiro, no Brasil, a idealizar um registro de cirurgia¹⁵⁶.

Apesar de resgatar o nome de Humberto Mauro¹⁵⁷, B. J. Duarte não se aprofunda no assunto e nem concede o devido valor às suas produções. Assim como não se preocupa em falar, mesmo que minimamente, sobre a atividade de Juan Gatti¹⁵⁸ nem em ser mais específico acerca da colaboração de Estanislau Szankovski¹⁵⁹ (como diretor) para o cinema médico-científico nacional¹⁶⁰. No mais, não pretendemos aqui minimizar sua importância (que está clara para nós), mas sim problematizar seu posicionamento, já que estamos lidando com apenas um ponto de vista da situação.

Uma das maiores preocupações desta dissertação orientou-se pela maneira como B. J. Duarte traduzia seu olhar em imagens, pelos traços de seu estilo. Em seus registros fotográficos esse aspecto de suas produções é perceptível por meio de seus enquadramentos e de sua iluminação, que demonstram ter sido pensados com cuidado. Já em seus documentários científicos, principalmente em seus filmes de cirurgia, outros elementos surgem como protagonistas dessa atenção (e que também são pensados teoricamente pelo autor), como, por exemplo, a cor, a elaboração de um roteiro técnico, a montagem, o som, dentre outros. Ele dá a entender que tais interferências estéticas (cada uma a seu modo) poderiam tornar o registro documental mais fiel à “realidade” filmada – poderiam aproximar o espectador da real sensação por ele experimentada na sala de cirurgia –, assim como tornar o conteúdo científico mais didático, mais informativo e mais interessante aos olhos do público.

Considerando a utilização do filme científico como ferramenta de ensino, B. J. Duarte sustenta a tese (sendo essa uma dentre muitas outras) de que estes não devem

¹⁵⁶ Só para citar um exemplo, já em 1938, Humberto Mauro realizou *Método operatório do Dr. Gudin II*, filme contemplado com cenas de uma cirurgia realizada a “céu aberto” e que pode ser visualizado no BCC.

¹⁵⁷ Em um conjunto de entrevistas ao fim de seu segundo livro de crônicas, B. J. Duarte até chega a dizer que era um “admirador sincero e desinteressado de Humberto Mauro e de toda sua obra”. Contudo, nega sua influência dizendo: “muito antes de conhecê-lo eu já realizava cinema didático, educativo e de informação, como ele, de modo quase anônimo, como ele, lutando contra a ignorância e a incompreensão dos governos, sempre como ele...” (DUARTE, 1982, v. II, p. 215).

¹⁵⁸ Apenas cita que Juan Gatti fora cinegrafista do Laboratório Torres no Rio de Janeiro, tendo contribuído com a mencionada Filмотeca Médico-Cirúrgica Brasileira (DUARTE, 1982, v. III).

¹⁵⁹ Lembrando que, em entrevista ao MIS, B. J. Duarte comenta que ele e Estanislau Szankovski, quando no Laboratório Torres, possuíam áreas reservadas de atuação: “ele era do lado da Santa Casa e eu era do lado do Hospital das Clínicas, fora os hospitais que tinha de permeio, que uma parte era dele e outra parte era minha” (MIS/SP – 19/5/1981).

¹⁶⁰ Quando falamos em cinema médico-científico nacional, estamos tomando como base apenas o contexto de realização da cidade de São Paulo, devido ao fato de, até então, não termos informações devidas sobre esse tipo de produção em outras localidades (com exceção de alguns filmes de cirurgia produzidos pelo INCE). E, quando falamos em cinema médico-científico, estamos nos referindo especificamente aos filmes de temática médica, em especial os de cirurgias.

substituir a presença de um professor em sala de aula, mas apenas agregar conteúdo e auxiliá-lo em suas explicações – proposição que a pesquisadora Sheila Schvarzman, em seu livro *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, diz ter sido considerada e debatida já no momento de elaboração do INCE, quando Roquette-Pinto visitou a Europa, em dezembro de 1936, com o intuito de conhecer o cinema educativo que vinha sendo feito por lá. Em seu relatório de viagem, Roquette-Pinto “observa que o uso do som nos filmes educativos não era unanimidade, sobretudo pelo custo elevado dos novos projetores e pela crença de que o professor deveria contribuir para explicar aquilo que era mostrado aos alunos” (SCHVARZMAN, 2004, p. 204).

Retornando ao complexo dos aspectos estéticos comentados por B. J. Duarte, e concentrando-nos em seus filmes de cirurgia, foram suas tentativas de interferência na composição cênica por meio do direcionamento dos cirurgiões o que mais nos instigou – tópico que nos levou a buscar maiores informações sobre o cotidiano de suas produções, em que a prática filmica e a prática cirúrgica, em seu ponto de vista, deveriam andar juntas.

Seguindo essa linha de raciocínio, para que a desejada harmonia fosse alcançada, B. J. Duarte defende que um filme científico deve ser criado por meio de uma autoria “bi-partida” (DUARTE, v. II, 1982, p. 219): autoria dividida entre o diretor do filme e seu assessor científico. No tocante à direção cinematográfica, ele recomenda que esta seja exercida por profissionais de boa formação técnica e intelectual, e nunca por amadores (esquecendo-se de que já fora um cineasta amador). Segundo suas palavras, filmes dessa categoria eram muitos “sérios” para que sua direção fosse ocupada por “improvisadores” (DUARTE, 1982, v. II, p. 221).

O tópico “cineastas amadores” é um dos assuntos em que B. J. Duarte se expressa da maneira mais contraditória. Ao mesmo tempo em que apoia iniciativas como a do Festival do Filme Amador, produzido pelo *Jornal do Brasil*, ele manifesta sua insatisfação em relação à classe e ainda reclama sobre a escassez de mão-de-obra na área – sendo este, segundo ele, um dos motivos que o levou a trabalhar com uma equipe mínima, constituída apenas por Estanislau Szankovski e, em certas ocasiões, por sua esposa, Rute Aparecida Ginaque Duarte – decisão para lá de discutível, pois acabou privando do aprendizado muitos possíveis interessados em fazer cinema científico no Brasil.

O surgimento de uma corrente mais experimental na medicina é outro tópico que necessita de atenção. Ao que nos parece, esse diálogo entre cinema e medicina no Brasil (sobretudo em São Paulo) só foi possível devido ao interesse de determinados médicos, em geral, ligados a uma corrente mais experimental da área médica – profissionais que

enxergaram o cinema como um novo instrumento de estudo e de divulgação de suas pesquisas. Destarte, o cinema é descoberto como uma nova ferramenta de análise pela medicina e esta como um novo campo de visualidades e poéticas para o cinema, relação que se mantém até os dias atuais. Em entrevista ao MIS/SP (14/5/1981), por exemplo, B. J. Duarte lembra como o Prof. Dr. Edmundo Vasconcelos ficou impressionado com a projeção de um dos filmes que fizeram juntos – assistindo ao filme, ele percebeu a necessidade de corrigir alguns de seus gestos cirúrgicos, caso em que o cinema atuou como dispositivo de aperfeiçoamento da prática clínica.

Como foi dito na introdução desta dissertação, dentre os filmes produzidos por B. J. Duarte e que hoje são passíveis de visualização, *Transplante cardíaco humano* foi o que mais nos chamou a atenção. Considerando tal filme como o auge de sua carreira como cineasta, ele acaba surgindo como um dos melhores exemplos de sua atuação como documentarista de filmes médico-científicos.

Transplante cardíaco humano, registro do primeiro transplante de coração realizado na América do Sul, conserva em suas imagens um dos momentos mais importantes da medicina brasileira. Afora as questões sociais, políticas, culturais e religiosas que envolveram esse acontecimento, assim como o conteúdo estético evidenciado por nossa análise fílmica, vislumbramos a produção como um possível marco na disseminação de imagens médicas, em especial, imagens do interior de um corpo humano – e aqui também nos referimos às suas fotografias, que foram impressas e distribuídas por diferentes jornais e revistas.

Outras produções de B. J. Duarte chegaram a circular por festivais de cinema dedicados a temáticas científicas e mesmo por festivais compostos de um público mais diverso. Todavia, de acordo com o material documental em que apoiamos nossa pesquisa, *Transplante cardíaco humano* aparenta ter sido o que mais repercutiu no cenário nacional e internacional.

Por este ter sido um evento largamente veiculado pela imprensa (televisão, rádio, e até por meio de canções), acreditamos que muitas pessoas, curiosas para entender como acontecia a troca dos corações, pela primeira vez, se submeteram a imagens tão explícitas do interior de um corpo. Ainda assim, e mesmo que o transplante brasileiro tenha sido amplamente divulgado, os nomes de B. J. Duarte e Estanislau Szankovski acabaram sendo ofuscados. Grande parte das matérias jornalísticas que publicaram fotografias do transplante em suas páginas, as quais só podiam ter sido capturadas por B. J. Duarte ou Estanislau Szankovski – já que foram os únicos a receberem permissão para documentar, fotográfica e

cinematograficamente, o acontecido –, se muito, mencionavam apenas os seus nomes como crédito da foto publicada. Não notamos nenhum tipo de interesse da imprensa pelo modo de captura dessas imagens.

No filme *Transplante cardíaco humano*, é possível visualizar a aplicação de muitas das técnicas que B. J. Duarte comenta e elabora teoricamente em seus textos, como a limpeza/clareza dos elementos presentes em quadro; a locução sincronizada com a imagem; sua preocupação com a didática, mas ao mesmo tempo seu deslumbre com a forma (sobretudo nas cenas de movimento das mãos dos cirurgiões, e em outras das entranhas do corpo humano, as quais flertam com o abstrato); a iluminação contrastada e mais focada no campo operatório; montagem com diferentes enquadramentos de uma mesma cena, atribuindo certa dinâmica ao filme, dentre outras que examinamos no capítulo de análise do mesmo filme.

Temos a convicção de que, se não fossem os textos deixados por B. J. Duarte – a todo momento evidenciando a magnitude do cinema científico, seja para a educação, para o cotidiano da pesquisa científica e/ou para a própria arte cinematográfica; se não fosse seu posicionamento e sua determinação em preservar para a posteridade sua atuação, essa pesquisa não teria sido possível. Enfim, nenhuma das temáticas por nós abordada se esgota por aqui (e essa nunca foi a nossa intenção). Os escritos de B. J. Duarte são pincelados por informações valiosas e que precisam ser melhor estudadas, para assim compreendermos de maneira mais ampla o campo no qual se estabeleceu o cinema científico brasileiro. Nosso maior desejo é que essas páginas facilitem o andamento e incentivem o surgimento de novas pesquisas.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Jane De. Cinema Científico no Brasil: três tempos. In: *Série de estudos SOCINE*. 1 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2016. p. 79-101.
- ALVES DE LIMA, Michael Robert. B. J. Duarte no Departamento de Cultura. In: JÚNIOR, Fernandes Rubens; LIMA, Michael Robert; VALADARES, Paulo (Orgs.). *B. J. Duarte, caçador de imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 22-27.
- AMANCIO, Tunico. *Artes e Manhas da EMBRAFILME*. Niterói: Editora da UFF, 2011.
- AUTRAN, Arthur. *O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro*. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.
- BACILIERI, Simone; D'AGOSTINI, Silvana; VITIELLO, Nayte; LUANA, Basso; BARBOSA, Érika; PEREIRA, Juliana. O Instituto Biológico e seu Acervo Documental. *Cadernos de História da Ciência – Instituto Butantan*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 95-122, jan./jul.2009. Disponível em: <bibliotecadigital.butantan.gov.br/arquivos/28/PDF/v5n1a06.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2018.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. São Paulo: Papyrus, 2008.
- CATANI, Afrânio Mendes. Anhembi e a crítica de cinema (1950-1962). In: SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA, SOCINE III,. 2000, Brasília: SOCINE, 2000. Disponível em: <<http://www.socine.org/publicacoes/livros/>>. Acesso em: 02. fev. 2017.
- CATELLI, Rosana Elisa. O Instituto Nacional de Cinema Educativo: o cinema como meio de comunicação e educação. In: ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM, IV,. 2004, [S.l]. *Anais eletrônicos...* [S. l], 2004. Disponível em: <www.portcom.intercom.org.br/pdfs/90893872047181935102782067419501530727.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2017
- CHAVES, Renan Paiva. *O som no documentário: a trilha sonora e suas transformações nos principais movimentos e momentos da tradição documentária, dos anos 1920 aos 1960*. 2015. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, São Paulo.
- _____. Pensamentos e práticas sonoras no documentário: trilha sonora, *sound design* e experimentação. *Revista Rebeca*, SOCINE, vol.5, n.1, jan./ jun. 2016. Disponível em: <rebeca.socine.org.br/1/article/view/246>. Acesso em: 02 mar. 2018
- CHION, Michel. *A audiovisão, som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- COLABORADORES. *INCOR, 40 anos*. São Paulo: BB Editora, 2018. Disponível em: <http://www.incor.usp.br/sites/incor2013/docs/27-Livro_Incor_40_anos.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2019.

COLABORADORES. *Álbum histórico do Instituto biológico: 86 Anos de Ciência em Sanidade Animal e Vegetal*. São Paulo: NARRATIVA.UM, 2013. Disponível em: <http://www.biologico.sp.gov.br/uploads/files/pdf/album_historico/86anos_IB.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2020.

COLLI, Jorge. *O que é arte?*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.

COSTA, Flavia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. 7 ed. São Paulo: Papirus, 2012. p. 17-52.

COSTA JUNIOR, Martinho Alves da Costa. *Fin-de-siècle: Luxúria, morte e prazer*. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, VI., São Paulo. *Anais eletrônicos...* São Paulo: Unicamp, 2010. Disponível em: <www.ifch.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/martinho_alves_costa_junior.pdf>. Acesso em: 06 fev. 2018.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

DUARTE, B. J. *A luz fosca do dia nascente – crônicas e contos da memória*. Crônica da memória v. I; *Caçadores de imagens – nas trilhas do cinema brasileiro*. Crônica da memória, v. II; *Lâmpada cialítica – namoros com a medicina*. Crônica da memória, v. III. São Paulo: Massao Ohno – Rowistha Kempf/Editores, 1982.

_____. Roteiro de Humberto Mauro. In: VIANY, Alex (Org.). *Humberto Mauro/ sua arte/ sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Editora Artenova/Embrafilme, 1978. P. 48-58.

_____. *B. J. Duarte, caçador de imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

EDLER, F. Fonseca; MRF da Fonseca. Saber erudito e saber popular na medicina colonial. *Cadernos da ABEM*, Brasília, v. 2, p. 6-26, nov. 2005. Disponível em: <http://www.ensofiofocruz.br/observarh/arquivos/med_brasil_sex_xx.pdf>. Acesso: 17 ago. 2019.

EDLER, Flávio Coelho. A reforma médica no Brasil e nos Estados Unidos: uma comparação entre duas retóricas. *História, Ciência, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 3, p. 569-585. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702004000300003&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 29 ago. 2019.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: EDUSP, 2017.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. B. J. Duarte: invenção e modernidade na fotografia documental. In: JÚNIOR, Fernandes Rubens; LIMA, Michael Robert; VALADARES, Paulo (Orgs.). *B. J. Duarte, caçador de imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 12-21.

FIDELIS PONTE, Carlos. O sanitarismo e os projetos de nação. In: FIDELIS PONTE, Carlos; FALLEIROS, Ialê (Orgs.). *Na corda bamba de sombrinha: a saúde no fio da história*. Rio de Janeiro: Fiocruz/ COC; Fiocruz/ EPSJV, 2010, p. 75-78. Disponível em: <<http://observatoriohistoria.coc.fiocruz.br/local/File/livro-na-corda-bamba-de-sombrinha.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2019.

FIORAVANTE, Carlos. Corações trocados: cinquenta anos depois do primeiro transplante cardíaco, a sobrevida aumentou, mas ainda faltam doadores. *Revista Pesquisa*, FAPESP, n. 266, ano. 19. 2018. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2018/04/064-067_transplante-coracao_266.pdf>. Acesso em: 02 set. 2019.

FIORELLI, Alfredo Inácio; OLIVEIRA JR., José de Lima; STOLF, Noedir A. G. Transplante cardíaco. *Revista de Medicina* (Ed. Especial Transplantes), São Paulo, v. 88, n. 3, p. 123-137. 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revistadc/article/view/42199>>. Acesso em: 09 out. 2019.

FOSTER, Lila Silva. *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas*. 2016. Doutorado (Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo), ECA-USP.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEMOS, Eric Danzi. *A fotografia profissional, arquivo e circulação: a produção de Theodor Preising em São Paulo (1920-1940)*. 2016. Dissertação (FFLCH – USP).

LIRA, Bertrand de Souza. *Luz e Sombra: uma interpretação de suas significações imaginárias nas imagens do cinema expressionista alemão e do cinema noir americano*. 2008. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN, Rio Grande do Norte.

MACEDO, Luiz Antônio Souza Lima de. (org.). *Críticas de B. J. Duarte – paixão, polêmica e generosidade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

MACHADO, Arlindo. O cinema científico. Significação – *Revista de Cultura Audiovisual*, USP - São Paulo, v. 41, n. 42. 2014. Disponível em: <www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90690>. Acesso em: 05 fev. 2017

MANGINI, Sandrigo; ALVES, Bárbara Rubim; SILVESTRE, Odílson Marcos; PIRES, Philippe Vieira; PIRES, Lucas José Tachotti; CURIATI, Milena Novaes Cardoso; BACAL, Fernando. Transplante cardíaco: revisão. *einstein (São Paulo)*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 310-318, jun. 2015. Disponível em: <https://journal.einstein.br/wp-content/uploads/articles_xml/1679-4508-eins-S1679-45082015000200025/1679-4508-eins-S1679-45082015000200025-pt.x26000.pdf>. Acesso em: 23 set. 2019.

MARCOLIN, Neldson. Engrenagens da vida: Surgiram nos anos 1950 as primeiras máquinas do país que substituíram as funções do sistema coração-pulmão. *Revista Pesquisa*, FAPESP, n. 154, 2008, p. 8-9. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2008/12/memoria_154.pdf>. Acesso em: 23 set. 2019.

MENDES, Fernanda Teixeira. Humberto Mauro, ciência e cinema. Uma análise dos filmes Febre amarela: preparação da vacina pela Fundação Rockefeller I e II, 1938. 2016. Monografia (Graduação em cinema e audiovisual) – Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF, Juiz de Fora (MG).

NETO, Antônio Leão da Silva. *Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011.

NICHOLS, Bill. O filme documentário e a chegada do som. In: MAIA, Guilherme; SERAFIM, José (Org.). *Ouvir o documentário – vozes, música, ruídos*. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 13-26.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *A invenção do cinema brasileiro: modernismo em três tempos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

PRATES, Paulo Roberto. Pequena história da cirurgia cardíaca: e tudo aconteceu diante dos nossos olhos... *Revista Brasileira de Cirurgia Cardiovascular*, São Paulo, v. 14, n. 3, p. 177-184, jul. 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-76381999000300001>. Acesso em: 11 set. 2019.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. São Paulo: UNICAMP, 1996.

RADDI UCHÔA, Fábio. O seminário de cinema do MASP e a produção documental de Ozualdo Candeias. *Revista FAMECOS-mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v. 24, n. 2, maio./jun./jul./ago. 2017. Disponível: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495553931007>>. Acesso em: 09 out. 2019.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, L. Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2004.

RODRIGUES DA SILVA, Paulo. Transplante cardíaco e cardiopulmonar: 100 anos de história e 40 de existência. *Revista Brasileira de Cirurgia Cardiovascular*, São José do Rio Preto, v. 23, n. 1, p. 145-152, jan./mar. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-76382008000100027>. Acesso em: 06 ago. 2019.

SALLES GOMES, Paulo Emilio. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva e Edusp, 1974.

SALVADORE, Waldir. *São Paulo em Preto e Branco*. Cinema e Sociedade nos anos 50 e 60. São Paulo: Anablume, 2005.

SANTOS, Márcia Juliana. Da capital bandeirante às imagens do cinema institucional de São Paulo (1930-1940). 2011. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – (PUC-SP).

SCHANAIDER, Alberto; SILVA, Paulo Cesar. Uso de animais em cirurgia experimental. *Acta Cirúrgica Brasileira*, São Paulo, v. 19, n. 4, p. 441-447, jan./mar. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-86502004000400014&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 31 jul. 2019.

SCHVARZMAN, Sheila. Gilda Bojunga: caminhos e percalços de uma afirmação. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Orgs). *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017, p. 31-42.

_____. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: UNESP, 2004a.

_____. Humberto Mauro e o documentário. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. 4 ed. São Paulo: Summus, 2004b. p. 261-296.

SILVA, Carolina da Costa e. O Álbum Parques Infantis como Objeto Cultural. São Paulo, 1937. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de São Paulo (USP).

SILVA, Márcia R. Barros da. A construção de imagens da medicina na produção de Benedito Junqueira Duarte. *Revistas USP*, São Paulo, n. 179. 2020. Disponível em: <<file:///C:/Users/Fernanda/Downloads/157321-Texto%20do%20artigo-392114-1-10-20200211.pdf>>. 17 ago. 2020.

_____. A memória e ideia de verdade no cinema científico de Benedito Junqueira Duarte. In: VII ESOCITE (Jornada Latino-Americana de Estudos Sociais das Ciências e da Tecnologia), UFRJ – Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <www.necso.ufrj.br/esocite2008/trabalhos/36202.doc>. Acesso em: 13 out. 2016

_____. Cinema científico: objetividade e neutralidade em questão. In: CONGRESSO SCIENTIARUM HISTORIA IV, HCTE IV,., 2011, Rio de Janeiro: HCTE IV, 2011. Disponível em: <<http://www.hcte.ufrj.br/downloads/sh/sh4/trabalhos/M%C3%A1rcia%20Regina%20Barros%20da%20Silva.pdf>>. Acesso em: 04 fev. 2018.

_____. Cinema e Ciência: a objetividade está nos olhos de quem vê. In: IV SIMPÓSIO NACIONAL DE CIÊNCIA, TECNOLOGIA E SOCIEDADE, IV ESOCITE,., 2011, Curitiba: IV ESOCITE, 2011. Disponível em: <<http://www.esocite.org.br/eventos/tecsoc2011/cd-anais/arquivos/pdfs/artigos/gt017-cinetae.pdf>>. Acesso em: 04 fev. 2018.

_____. Educando os sentidos: B. J. Duarte e o cinema científico. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXIV,., 2007b, São Leopoldo – RS. *Anais eletrônicos...* RS, 2007. Disponível em: <snh2007.anpuh.org/resources/content/anais/M%20Regina%20Barros%20da%20Silva.pdf>. Acesso em: 13 out. 2016.

_____. Máquinas, medicina, humano no cinema científico: a filmografia de Benedito Junqueira Duarte. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA CIÊNCIA, SNHCT XIII,., 2012, USP – São Paulo: SNHCT, 2012. Disponível em: <www.13snhct.sbhc.org.br/resources/anais/10/1351719931_ARQUIVO_trabalhocompleto.pdf>. Acesso em: 04 set. 2017

_____. Na companhia da ciência: o cinema de Benedito Junqueira Duarte. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, ANPUH XXV,., 2009, Fortaleza: ANPUH, 2009. Disponível em: <anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.1084.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2017.

_____. O filme de temática científica: possibilidades de uma documentação histórica. *Cadernos de história das ciências – SES – Instituto Butantan*, São Paulo, v. 3, n. 2. 2007a. Disponível em: <<http://periodicos.ses.sp.bvs.br/pdf/chci/v3n2/a03v3n2.pdf>>. Acesso em: 04 jan. 2017.

_____. *O Laboratório e a República: saúde, ensino médico e produção de conhecimento em São Paulo (1891-1933)*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2014.

_____. Um filme vai à medicina: o universo descrito pelo cinema científico de Benedito Junqueira Duarte. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, PUC – São Paulo, v. 40. 2010. Disponível em: <revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6134>. Acesso em: 13 out. 2016

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. 2009. Doutorado (Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), ECA-USP.

STOLF, Noedir. Norman Shumway. *Revista Brasileira de Cirurgia Cardiovascular*, São Paulo, v. 21, n. 1, p. 106-107, jan./mar. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-76382006000100021>. Acesso em: 11 jul. 2019.

TAKAMI, Marina Castilho. *Fotografia em marcha: revista S. Paulo – 1936*. 2008. Dissertação (PPG em Estética e História da Arte), Universidade de São Paulo (USP).

TEIXEIRA, F. E. Documentário Moderno. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. 7 ed. São Paulo: Papyrus, 2012.

TELAROLLI JUNIOR, Rodolpho. Imigração e epidemias no Estado de São Paulo. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p.265-283, jul.-out. 1996. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v3n2/v3n2a04.pdf>>. Acesso em: 06 ago. 2019.

VALADARES, Paulo. B. J. Duarte: a trajetória de um caçador de imagens. In: JÚNIOR, Fernandes Rubens; LIMA, Michael Robert; VALADARES, Paulo (Orgs). *B. J. Duarte, caçador de imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 192-197.

XAVIER, Priscila de Almeida. O documentário Institucional de divulgação científica: a representação cinematográfica do Instituto Butantan. *Revista Rumores*, São Paulo, v. 3, n. 5. 2009. Disponível em: <www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51159/55229>. Acesso em: 10 set. 2016.

Filmografia

A CIRURGIA dos seios da face: via transmaxilar. Direção: Humberto Mauro. Produção: Instituto Nacional de Cinema Educativo. Rio de Janeiro, 1952. 504 metros, 18min57seg, BP, silencioso, 35 mm. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/443370#>>. Acesso em: 09 out. 2019.

A METRÓPOLE de Anchieta. Direção: Benedito Junqueira Duarte. Produção: Secretaria da Fazenda do Estado de São Paulo. São Paulo, 1952. 310 metros, 11min18seg, BP, son., 24q, 35 mm. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/760345#>>. Acesso em: 09 out. 2019.

ASSISTENCIA municipal e Hospital de Prompto Socorro. Produção: Botelho e Netto. Rio de Janeiro, 1927. 464 metros, 25min28seg, BP, silencioso, 16q, 35 mm. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/443229#>>. Acesso em: 09 out. 2019.

CIRURGIA do deslocamento da retina: introflexão escleral com implantes de silicone. Direção: Benedito Junqueira Duarte. Produção: Ministério da Educação e Cultura. São Paulo, 1967. 192 metros, 17min47seg, cor, son., 24q, 16 mm. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/443456#>>. Acesso em: 09 out. 2019.

CORREÇÃO cirúrgica de rinomegalia associada à hipogenia. Direção: René Persin. Produção: Instituto Nacional de Cinema Educativo. Rio de Janeiro, 1962. 494 metros, 18min, cor, son., 24q, 35 mm. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/443437#>>. Acesso em: 09 out. 2019. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/443458#>>. Acesso em: 09 out. 2019.

FESTA do Divino em Nazaré Paulista. Direção: Benedito Junqueira Duarte. Produção: Secretaria de Educação e Cultura – Prefeitura Municipal de São Paulo. São Paulo, 1946. 35 metros, 20min50seg, BP, son., 24q, 16 mm. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/760348#>>. Acesso em: 09 out. 2019.

GASTRECTOMIA assética. Direção: Orlando Baiocchi. Produção: Instituto Nacional de Cinema Educativo. Rio de Janeiro, 1948. 195,6 metros, 17min47seg, BP, silencioso, 24q, 16 mm. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/443361#>>. Acesso em: 09 out. 2019.

HIOSPÁDIA. Direção: Benedito Junqueira Duarte. Produção: Instituto Nacional de Cinema Educativo. Rio de Janeiro, 1964. 230 metros, 20min55seg, cor, son., 24q, 16 mm. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/443441#>>. Acesso em: 09 out. 2019.

HIOSPÁDIA neuretroplastia. Direção: Benedito Junqueira Duarte. Produção: Ministério da Educação e Cultura. São Paulo, 1964. 140 metros, 12min5seg, cor, son., 24q, 16 mm. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/443492#>>. Acesso em: 09 out. 2019.

LINES Vertical. Direção: Norman MacLaren. Produção: The National Film Board of Canada. 1960. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LnbavAYULUU>>. Acesso em: 19 dez. 2019.

LUCAS Nogueira Garcez. Direção: Benedito Junqueira Duarte. Produção: Secretaria de Educação e Cultura – Prefeitura Municipal de São Paulo. São Paulo, 1951. 55 metros, 5min49seg, BP, silencioso, 16q, 16 mm. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/760344#>>. Acesso em: 09 out. 2019.

MÉTODO operatório do Dr. Gudín II. Direção: Humberto Mauro. Produção: Instituto Nacional de Cinema Educativo. Rio de Janeiro, 1938. 199,1 metro, 18min06seg. BP, son., 24q, 16 mm. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/443267#>>. Acesso em: 09 out. 2019.

PARQUES Infantis da Cidade de São Paulo. Direção: Benedito Junqueira Duarte. Produção: Prefeitura do Município de São Paulo; Secretaria de Educação e Cultura; Departamento de Educação, Assistência e Recreio. São Paulo, 1954. 295 metros, 10min45seg, BP, son., 24q, 35 mm. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/760347#>>. Acesso em: 09 out. 2019.

REAÇÃO de Zondek. Direção: Humberto Mauro. Produção: Instituto Nacional de Cinema Educativo. Rio de Janeiro, 1942. 39,2 metros, 3min34seg, cor, silencioso, 24q, 16 mm. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/443323#>>. Acesso em: 09 out. 2019.

RETIFICAÇÃO do Rio Tietê. Direção: Benedito Junqueira Duarte. Produção: Departamento de Obras Municipais – Prefeitura Municipal de São Paulo – Divisão de Rios e Águas Pluviais. São Paulo, 1940. 165 metros, 14min25seg, BP, silencioso, 16q, 16 mm. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/760342#>>. Acesso em: 09 out. 2019.

SÃO PAULO, vistas da cidade. Direção: Benedito Junqueira Duarte. São Paulo, 1950. 44 metros, 4min, BP, silencioso, 24q, 16 mm. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/760352#>>. Acesso em: 09 out. 2019.

SEMILOGIA Neurológica: alteração da marcha. Direção: Benedito Junqueira Duarte. Produção: Instituto Nacional de Cinema Educativo. Rio de Janeiro, 1964. 458 metros, 16min42seg, BP, son., 24q, 35 mm. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/443447#>>. Acesso em: 09 out. 2019.

SEMILOGIA neurológica: movimentos involuntários anormais. Direção: Benedito Junqueira Duarte. Produção: Instituto Nacional de Cinema Educativo. Rio de Janeiro, 1964. 280 metros, 14min24seg, BP, son., 24q, 35 mm. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/443446#>>. Acesso em: 09 out. 2019.

TERATOLOGIA. Direção: Benedito Junqueira Duarte. Produção: Instituto Nacional de Cinema Educativo. Rio de Janeiro, 1963. 511,35 metros, 18min38seg, BP, son., 24q, 35 mm.

TRANSPLANTE cardíaco humano. Direção: Benedito Junqueira Duarte. Produção: Laboratório Carlo Erba do Brasil. Hospital das Clínicas (São Paulo), 1968. 420 metros, 37min20seg, cor, son., 24q, 16 mm. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/760349#>>. Acesso em: 09 out. 2019.

UMA ESCOLA de médicos. Direção: Benedito Junqueira Duarte e Estanislau Szankovski. Produção: E. Szankovski. São Paulo, 1963. 235 metros, 8min56seg, BP, son., 24q, 35 mm. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/760350>>. Acesso em: 09 out. 2019.

UM LENÇOL de algodão. Direção: Benedito Junqueira Duarte. Produção: Rex Filme S. A. São Paulo, 1954. 304 metros, 11min05seg, BP, son., 24q, 35 mm. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/760346>>. Acesso em: 09 out. 2019.

VIAGEM em redor de São Paulo. Direção: Benedito Junqueira Duarte. Produção: Departamento de Cultura – Prefeitura Municipal de São Paulo. São Paulo, 1943-44. 155 metros, 13min32seg, cor, silencioso, 24q, 16 mm. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/760343#>>. Acesso em: 09 out. 2019.

VISTAS aéreas de São Paulo. Direção: Benedito Junqueira Duarte. São Paulo, 1950. 66 metros, 06min, cor, silencioso, 24q, 16 mm. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/760351#>. Acesso em: 09 out. 2019.

Publicações Periódicas

BOIADEIRO não tinha Mal de Chagas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 maio 1968, p. 19-20.

BOLETIM de nº 3 da Sociedade Amigos da Cinemateca, São Paulo, jul. 1963.

CLARIBALTE, Passos. Johan Dalgas Frisch: o bandeirante da ornitologia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 09 dez. 1962.

CORAÇÃO de môça salva velho. *Jornal da Tarde (O Estado de S. Paulo)*, São Paulo, ano 2, nº 590, 04 dez. 1967.

CORAÇÃO trocado vai bem. *Jornal da Tarde (O Estado de S. Paulo)*, São Paulo, ano 3, nº 737, 26 maio 1968.

DUARTE, B. J. Ainda as censuras particulares. *Folha de S. Paulo (Folha de Cinema)*, São Paulo, 26 jun. 1957.

_____. Festival de Cinema Científico. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 fev. 1954.

_____. “Silêncio Branco”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 02 set. 1964, p. 4.

_____. “Silêncio Branco”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 08 jun. 1960, p. 7.

_____. Alberto Federmann. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 7, 19 mar. 1958.

_____. As covas da Vera Cruz. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 3, 23 mar. 1959.

_____. Cinema Científico paulista em Cannes. *Folha de S. Paulo (Folha de Cinema)*, São Paulo, 24 set. 1957, p. 3.

_____. Cinemateca Brasileira. *Folha de S. Paulo (Folha de Cinema)*, São Paulo, 13 ago. 1957.

_____. Desagravo ao cinema paulista. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01 dez. 1963, p. 6.

_____. Instituto Nacional de Cinema Educativo II. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, s. p., 08 set. 1963.

_____. Namoros com a Medicina. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 3, 28 maio 1978.

_____. O cinema e a cor. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 9, 17 jul. 1947.

_____. O Filme Científico. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, p. 34-39, abr./maio 1970.

_____. Theodor Preisling e a “São Paulo”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 jul. 1962.

_____. Deus e o diabo na terra do sol. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 ago. 1964.

_____. ...Na terra do som. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 ago. 1964.

_____. Deus e o diabo na terra do sol. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 04 set. 1964.

_____. Deus e o diabo na terra do sol – conclusão. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 05 set. 1964.

_____. Os princípios do Cinema Novo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 nov. 1963.

_____. Revisão crítica do Cinema Novo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 dez. 1963.

_____. Uma lição de humanidade. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 dez. 1963.

_____. Cinema e Cor. *Revista Anhembi*, São Paulo, 10 set. 1951, p. 182-184.

HELENA, Maria. I Mostra do Filme Científico. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, p. 47, nov. / dez. 1969.

OLIVEIRA, Oswaldo Marques de. IV Mostra Internacional do Filme Científico. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, p. 50-52, jul. 1972.

PRÊMIO para filme sobre transplante. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 25 set. 1968.

REVELAÇÃO de filmes “16 mm” coloridos inteiramente automática. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, ano 10, nº 113, nov. 1959

TÔDAS as fotos do transplante brasileiro. *Fatos e Fotos*, Brasília, ano 8, nº 384, 13 jun. 1968.

TRANSPLANTE dá prêmios. *O Estado de S. Paulo*. 11 nov. 1969.

ZERBINI, vida consagrada à cirurgia. *Jornal da tarde (O Estado de S. Paulo)*, São Paulo, ano 3, nº 737, 26 maio 1968.

Entrevistas/depoimentos/palestras (áudio e vídeo) disponíveis em plataformas digitais

Entrevista de ESTANISLAU SZANKOVSKI: Museu da Imagem e do Som, 1981. Coleção cinema paulista na década de 1950. Parte 1. Disponível em: <<http://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-estanislauszankovski-parte-12>>. Acesso em: 08 jul. 2019.

_____. Parte 2. Disponível em: <<http://acervo.mis-sp.org.br/audio/depoimento-de-estanislauszankovski-0>>. Acesso em: 08 jul. 2019.

Entrevista do fotógrafo B. J. DUARTE: Museu da Imagem e do som, 1981. Coleção fotógrafos. Parte 1. Disponível em: <<http://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-do-fotografo-b-j-duarte-parte-13>>. Acesso em: 15 jul. 2018.

_____. Parte 2. Disponível em: <<http://acervo.mis-sp.org.br/audio/depoimento-do-fotografo-benedito-junqueira-duarte-5>>. Acesso em: 15 jul. 2018.

_____. Parte 3. Disponível em: <<http://acervo.mis-sp.org.br/audio/depoimento-do-fotografo-benedito-junqueira-duarte-6>>. Acesso em: 15 jul. 2018.

Entrevista de BENEDITO JUNQUEIRA DUARTE: Museu da Imagem e do Som, 1981. Coleção cinema paulista na década de 1950. Parte 1. Disponível em: <<http://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-benedito-junqueira-duarte-parte-13>>. Acesso em: 01 jul. 2019.

_____. Parte 2. Disponível em: <<http://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-benedito-junqueira-duarte-parte-23>>. Acesso em: 01 jul. 2019.

_____. Parte 3. Disponível em: <<http://acervo.mis-sp.org.br/audio/depoimento-do-criticofotografo-e-cineasta-b-j-duarte-2>>. Acesso em: 01 jul. 2019.

Palestra de MÁRCIA REGINA BARROS DA SILVA: Instituto de Ciências Avançadas da USP, 2018. Imagens da Ciência e da Saúde em São Paulo na produção de Benedito Junqueira Duarte. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-9HBIFiWO0&t=172s>>. Acesso em: 28 dez. 2019.

Matérias jornalísticas (texto) disponíveis em plataformas digitais

ALVES, Gabriel. Primeiro a receber transplante de coração no país morreu após 28 dias. *Folha de São Paulo*, 25 maio 2018. Disponível em: <<http://temas.folha.uol.com.br/transplante-de-coracao-50/o-transplante-em-1968/primeiro-a-receber-transplante-de-coracao-no-pais-morreu-apos-28-dias.shtml>>. Acesso em: 23 abr. 2019.

ARAUJO, Celso Arnaldo. Coração: uma ousadia brasileira. *ISTOÉ*, 18 maio 2018. Disponível em: <<https://istoe.com.br/coracao-uma-ousadia-brasileira/>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

COSTA, Camilla. De testes com cães até ‘medo de cair da bandeja’, médicos relembram histórias por trás de primeiro transplante cardíaco no Brasil. *GI* por *BBC News*, 3 dez. 2017a. Disponível em: <<https://g1.globo.com/bemestar/noticia/de-testes-com-caes-ate-medo-de-cair-da-bandeja-medicos-relembra-historias-por-tras-de-primeiro-transplante-cardiaco-no-brasil.ghtml>>. Acesso em: 26 abr. 2019.

DANTAS, Carolina. Cães, Papa e jeitinho: os segredos da história do 1º transplante de coração no Brasil contados por quem estava lá. *GI*, 22 maio 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/bemestar/noticia/caes-papa-e-jeitinho-os-segredos-da-historia-do-1o-transplante-de-coracao-no-brasil-contados-por-quem-estava-la.ghtml>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

HÁ 50 ANOS, médico fazia 1º transplante de coração sob críticas por ‘tentar ser Deus’. *GI* por *France Presse*, 3 dez. 2017b. Disponível em: <<https://g1.globo.com/bemestar/noticia/ha-50-anos-medico-fazia-1-transplante-de-coracao-sob-criticas-por-tentar-ser-deus.ghtml>>. Acesso em: 09 set. 2019

PAINS, Clarissa. Transplante de coração, 50 anos depois: técnica sobrevive com vitória sobre rejeição. *O GLOBO*, 03 dez. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/saude/transplante-de-coracao-50-anos-depois-tecnica-sobrevive-com-vitoria-sobre-rejeicao-22141346>>. Acesso em: 02 set. 2019.

PASSOS, Letícia. Há 50 anos, acontecia o primeiro transplante de coração no Brasil. *Veja*, 25 maio 2018. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/saude/ha-50-anos-acontecia-o-primeiro-transplante-de-coracao-do-brasil/>>. Acesso em: 26 ago. 2020.

Matérias jornalísticas (audiovisual) disponíveis em plataformas digitais

ABREU Sodré em entrevista sobre transplante. São Paulo: Banco de Conteúdos Culturais / Cinemateca Brasileira, 27 maio 1968. Publicado em acervo digital. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/448971#modal-close>>. Acesso em: 05 set. 2019.

ABREU Sodré fala sobre transplante. São Paulo: Banco de Conteúdos Culturais / Cinemateca Brasileira, 27 maio 1968. Publicado em acervo digital. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/448979>>. Acesso em: 03 out. 2019.

CLARISSE Ferreira, enfermeira-chefe do Hospital das Clínicas, lê boletim médico sobre transplantes. São Paulo: Banco de Conteúdos Culturais / Cinemateca Brasileira, 27 maio 1968. Publicado em acervo digital. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/448970>>. Acesso em: 09 set. 2019.

CURSO Nacional de Cirurgia. São Paulo: Banco de Conteúdos Culturais / Cinemateca Brasileira, 05 fev. 1965. Publicado em acervo digital. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/444836>>. Acesso em: 02 out. 2019.

DEPUTADO Fauze Carlos fala sobre homenagem a equipe urológica e cardiológica do HC. São Paulo: Banco de Conteúdos Culturais / Cinemateca Brasileira, 28 maio 1968. Publicado em acervo digital. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/448996>>. Acesso em: 02 out. 2019.

DOCUMENTO verdade relembra primeiro transplante de coração realizado no Brasil. [S. l.]: Rede TV / UOL, 25 maio 2018. Publicado em plataforma de compartilhamento de vídeo. Disponível em: <<https://www.redetv.uol.com.br/jornalismo/documentoverdade/blog/blog-do-programa/documento-verdade-relembra-primeiro-transplante-de-coracao-realizado-no-bra>>. Acesso em: 02 set. 2019.

DR. EUCLIDES Marques fala que Brasil poderia ter tido o primeiro transplante cardíaco da história. [S. l.]: Jornalismo Boas Novas Brasil, 29 maio 2018. Publicado em plataforma de compartilhamento de vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eDga3YqHhGo>>. Acesso em: 02 set. 2019.

DR. EURYCLIDES de Jesus Zerbini faz operação cardiológica. São Paulo: Banco de Conteúdos Culturais / Cinemateca Brasileira, 28 maio 1968. Publicado em acervo digital. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/449000>>. Acesso em: 26 ago. 2020.

DR. GERALDO Ferreira, diretor do Hospital das Clínicas, lê boletim sobre transplantes. São Paulo: Banco de Conteúdos Culturais / Cinemateca Brasileira, 27 maio 1968. Publicado em

acervo digital. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/448975>>. Acesso em: 02 out. 2019.

EURYCLIDES de Jesus Zerbini fala sobre problema ético do transplante cardíaco. São Paulo: Banco de Conteúdos Culturais / Cinemateca Brasileira, 14 fev. 1968. Publicado em acervo digital. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/446832>>. Acesso em: 03 out. 2019.

HOSPITAL das Clínicas, onde está alojado o paciente Hugo Orlandi que trocou de coração. São Paulo: Banco de Conteúdos Culturais / Cinemateca Brasileira, 08 out. 1968. Publicado em acervo digital. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/449210>>. Acesso em: 05 set. 2019.

MARIA Josefa da Conceição, esposa do doador do coração. São Paulo: Banco de Conteúdos Culturais / Cinemateca Brasileira, 28 maio 1968. Publicado em acervo digital. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/448997>>. Acesso em: 04 set. 2019.

PRIMEIRO transplante de coração entre humanos era realizado há 50 anos. [S. l]: Fantástico/G1, 03 dez. 2017. Publicado em portal de notícias. Disponível em: <<http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2017/12/primeiro-transplante-de-coracao-entre-humanos-era-realizado-ha-50-anos.html>>. Acesso em: 02 set. 2019.

PRIMEIRO transplante de coração no Brasil comemora 50 anos. [S. l]: Jornalismo Boas Novas Brasil, 28 maio 2018. Publicado em plataforma de compartilhamento de vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ExCll_pX0>. Acesso em: 02 set. 2019.

SOBRE transplante do coração. São Paulo: Banco de Conteúdos Culturais / Cinemateca Brasileira, 12 fev. 1968. Publicado em acervo digital. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/446831>>. Acesso em: 05 set. 2019.

TRANSPLANTE de coração em Cachorro. São Paulo: Banco de Conteúdos Culturais / Cinemateca Brasileira, 05 jan. 1968. Publicado em acervo digital. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes/446151>>. Acesso em: 03 out. 2019.

Matéria jornalística (áudio) disponível em plataformas digitais

50 ANOS do primeiro transplante de coração no Brasil. [S. l]: Rádio Senado, 25 maio 2018. Publicado por meio de ficheiros de áudio. Disponível em: Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/radio/1/series-especiais/50-anos-do-primeiro-transplante-de-coracao-no-brasil>>. Acesso em: 02 set. 2019.

Manifestos

PAINLEVÉ, Jean. *Forms at mouvements dans le documentaire*, S. d. Disponível em: <www.lesdocs.com/Ecrits-657-0-0-0.html>. Acesso em: 13 nov. 2015.

Arquivos e Bibliotecas (visita *in loco*)

Biblioteca Paulo Emílio Sales Gomes (Cinemateca Brasileira – SP)

Sites

À PALA DE WALSH. Disponível em: <<http://www.apaladewalsh.com/>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TRANSPLANTE DE ÓRGÃOS. Disponível em: <<http://www.abto.org.br/abtov03/default.aspx?mn=476&c=0&s=157>>. Acesso em: 22 abr. 2019.

BCC. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

BRAZILIAN JOURNAL OF CARDIOVASCULAR SURGERY. Disponível em: <<https://blog.bjcvs.org/>>. Acesso em: 23 abr. 2019.

CASA GUILHERME DE ALMEIDA. Disponível em: <<http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/museu/>>. Acesso em: 14 ago. 2019.

CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/>>. Acesso em: 28 set. 2018.

COLÉGIO BRASILEIRO DE CIRURGIÕES. Disponível em: <<http://cbcsp.org.br/>>. Acesso em: 26 set. 2018.

CONSELHO FEDERAL DE FARMÁCIA. Disponível em: <<http://www.cff.org.br/>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

CPDOC. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

E BIOGRAFIA. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/marquesa_de_santos/>. Acesso em: 14 ago. 2019.

ENCICLOPÉDIA MÉDICA MORAES AMATO. Disponível em: <https://www.encyclopedia.med.br/wiki/P%C3%A1gina_principal>. Acesso em: 22 abr. 2019

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 14 ago. 2019.

FACULDADE DE DIREITO DA USP. Disponível em: <<http://www.direito.usp.br/>>. Acesso em: 14 ago. 2019

FEDERAÇÃO DE AUTOMOBILISMO DE SÃO PAULO. Disponível em: <<https://faspnet.com.br/>>. Acesso em: 14 ago. 2019

FUNDAÇÃO ZERBINI. Disponível em: <<http://www.zerbini.org.br/v2/>>. Acesso em: 26 set. 2018.

GROOTE SCHUUR HOSPITAL. Disponível em: <www.gsh.co.za>. Acesso em: 25 abr. 2019.

INCOR – HCFMUSP. Disponível em: <<http://www.incor.usp.br/sites/incor2013/>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

LA SANTA SEDE. Disponível em: <<https://w2.vatican.va/content/vatican/it.html>>. Acesso em: 22 abr. 2019.

MEDIPÉDIA. Disponível em: <<https://www.medipedia.pt/home/home.php?module=enciclopediaANO&aqs=chrome..69i57.721j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>>. Acesso em: 22 abr. 2019.

MNEMOCINE. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/>>. Acesso em: 28 set. 2018.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. Disponível em: <<https://www.mis-sp.org.br/>>. Acesso em: 16 fev. 2019

NATIONAL PORTRAIT GALLERY. Disponível em: <<http://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp82485/charles-reutlinger>>. Acesso em: 11 fev. 2019.

PORTAL DA HISTÓRIA. Disponível em: <<http://www.arqnet.pt/portal/biografias/nadar.html>>. Acesso em: 26 jul. 2019.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. Disponível em: <<http://www.capital.sp.gov.br/>>. Acesso em: 02 fev. 2020.

RECANTO CAIPIRA. Disponível em: <<https://www.recantocaipira.com.br/>>. Acesso em: 08 out. 2019.

SAOPAULO.SP.GOV. Disponível em: <<https://www.saopaulo.sp.gov.br/>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

TARSILA. Disponível em: <<http://tarsiladoamaral.com.br/biografia/>>. Acesso em: 26 jul. 2019.

THE BRASILIANS. Disponível em: <<https://www.thebrasilians.com>>. Acesso em: 23 abr. 2019.

WESTERNSCAPE.GOV. Disponível em: <https://www.westerncape.gov.za/your_gov/163>. Acesso em: 25 abr. 2019.

WONDERINGS.NET. Disponível em: <<https://wonderings.net/vintage-postcards/atelier-reutlinger/>>. Acesso em: 12 fev. 2019.

ANEXO I - Filmografia - B. J. Duarte

Pesquisa realizada nas bases FILMOGRAFIA, VDB e BCC, vinculadas à página da Cinemateca Brasileira (SP) – relação geral por ano de realização.

Obs.: todas as premiações mencionadas foram retiradas do livro “B. J. Duarte, caçador de imagens” (2007, p. 206-207).

ANO	FILME	FUNÇÃO (B. J. Duarte)	CIA PRODUTORA
1937	1. Departamento Municipal de Cultura (35 mm/BP)	direção; produção	Produção: B. J. Duarte
1939	2. Relíquias históricas de São Paulo (16 mm/BP)	direção; direção de fotografia	Departamento Municipal de Cultura – PMSP
1940	3. Banquete elegante (35 mm)	câmera	-----
	4. Retificação do Rio Tietê (16 mm/BP) Obs: disponível online no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.	direção; câmera	Departamento de Obras Municipais (PMSP) – Divisão de Rios e Águas Pluviais
1940-1949	5. Campeões de ginástica (16 mm/BP)	direção; direção de fotografia; cinegrafia	PMSP – Secretaria de Cultura / Departamento de Educação – Assistência e Recreio
1941	6. Habitação econômica (16 mm/BP) Obs: segundo a pesquisadora Márcia Juliana Santos este filme é uma adaptação da tese do professor Oscar E. de Araújo (Departamento Social de Estatísticas), que se dedicou a estudar “os cortiços e habitações populares de São Paulo” (SANTOS, 2011, p.2). Nesse mesmo trabalho a pesquisadora traça outros comentários sobre o filme.	direção; direção de fotografia; montagem	Departamento Municipal de Cultura – PMSP
	7. Parques e jardins de São Paulo (16 mm/technicolor)	roteiro; direção; câmera	Departamento Municipal de Cultura – PMSP
1943	8. As jóias da floresta (16 mm/COR)	direção; direção de fotografia; edição	Departamento Municipal de Cultura – PMSP

	<p>9. São Paulo de ontem 1863... e São Paulo de hoje 1943 (16 mm/BP) Obs: Márcia Juliana Santos, em uma análise do filme, comenta que este “expõe as fotografias de Militão Augusto de Azevedo e Guilherme Gaensly que no final do século XIX registraram vários elementos da vida urbana da cidade” (SANTOS, 2011, p.6). As fotos são usadas para comparar a São Paulo do fim do século XIX com o presente filmado.</p>	direção; direção de fotografia	Departamento Municipal de Cultura – PMSP
	<p>10. Orquídeas do Brasil (35 mm/BP)</p>	direção	Museu de Arte Moderna
1943-1944	<p>11. Viagem em redor de São Paulo (16 mm/COR) Obs: <u>disponível online no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.</u></p>	direção; direção de fotografia	Departamento Municipal de Cultura – PMSP
1944	<p>12. Pequenas cenas de uma cidade grande (16 mm/COR)</p>	direção de fotografia	Secretaria de Educação e Cultura - PMSP
1946	<p>13. Festa do Divino em Nazaré Paulista (16 mm/BP) Obs: <u>disponível online no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.</u></p>	direção; direção de fotografia	Secretaria de Educação e Cultura - PMSP
1947	<p>14. Noiva da colina (16 mm/COR)</p>	direção de fotografia	Secretaria de Educação e Cultura - PMSP
	<p>15. Festa da primavera no Parque Infantil Benedito Calixto (16 mm/BP)</p>	direção de fotografia	Secretaria de Educação e Cultura - PMSP
1947-1951	<p>16. Caxias (16 mm/BP)</p>	direção de fotografia	Secretaria de Educação e Cultura - PMSP
1949	<p>17. Aspectos do Alto Xingu (16 mm/COR)</p>	montagem	Gerente de produção: Carlos L. Marien / Direção: Manoel R. Ferreira
	<p>18. Apendicectomia (BP)</p>	direção	-----
	<p>19. Gastroduodenectomia (35 mm/BP)</p>	direção	Laboratório Torres
	<p>20. O dia do urbanismo em São Paulo (35 mm/BP)</p>	direção; produção	Produção: B. J. Duarte

	21. Esofagectomia por câncer (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	22. Esplenectomia – V (Curso de cirurgia pelo cinema) (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	23. Ligação do ducto arterioso (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	24. Lobectomia (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	25. Pericardite constrictiva (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	26. Pneumonectomia total (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	27. Retosigmoidectomia (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
1950	28. São Paulo, vistas da cidade (16 mm/BP) Obs: <u>disponível online no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.</u> Observamos que alguns planos desse filme parecem se repetir em <i>A Metrópole de Anchieta</i> , 1952.	direção; direção de fotografia	-----
	29. Vistas aéreas de São Paulo (16 mm/COR) Obs: <u>disponível online no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.</u>	direção; direção de fotografia	-----
	30. Anastomose porto-cava (35 mm)	direção	-----
	31. Aneurisma artéreo-venoso (35 mm)	direção	-----
	32. Propaganda política nas eleições de 1950 (16 mm/BP)	direção	-----
	33. Habitação operária – seu problema em São Paulo (35 mm/BP)	direção; produção	Produção: B. J. Duarte
	34. Intervenção endoscópica (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	35. Decorticação pulmonar (35 mm/BP)	direção	Hospital das Clínicas
	36. Plástica da sindactilia (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	37. Plástica do lábio leporino (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	38. Retração cicatricial do pescoço (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	39. Retração cicatricial do tórax (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres

<p>40. Rinoplastia (35 mm/BP) Obs: outro filme de mesmo nome, datado de 1963, é dirigido por Hubert Perrin e distribuído pelo INCE.</p>	direção	Laboratório Torres
<p>41. Pneumonectomia total direita, por câncer brocogênico (35 mm/BP) -Prêmio Marey no III Festival Internacional de Filmes de Curta Metragem, Rio de Janeiro, 1951. 1º lugar na seção de Filmes de Cirurgia, com o Prof. Edmundo Vasconcelos.</p>	direção	Hospital das Clínicas e Laboratório Torres
<p>42. Nefrolitotomia anatrófica com hipotermia renal “in situ” (16 mm/COR) Obs: Rute A. Duarte é mencionada como produtora executiva.</p>	direção; direção de fotografia	Montedison Farmacêutica S. A.; Universidade de São Paulo – Faculdade de Medicina
<p>43. Leito de plástica I (16 mm/BP)</p>	direção (à confirmar)	Hospital das Clínicas
<p>44. Leito de plástica II (16 mm/BP)</p>	direção (à confirmar)	Hospital das Clínicas
<p>45. Proctocolectomia total por retocolite ulcerativa (16 mm/COR) -VIII Mostra Internacional do Filme Científico, 1977, Rio de Janeiro. Prêmio Fritz Feigl. 2º lugar da Seção Internacional. Direção Científica do Prof. Daher E. Cutait. -Prêmio Humberto Mauro. 1º lugar na categoria de Filmes Nacionais na VIII Mostra Internacional do Filme Científico, 1977, Rio de Janeiro. Obs: Rute A. Duarte, junto de Sérgio Spezzia, é mencionada como assistente de direção.</p>	direção	Universidade de São Paulo – Faculdade de Medicina – Hospital das Clínicas
<p>46. Reconstrução completa da extrofia vesical (16 mm/COR) Obs: Rute A. Duarte é mencionada como montadora.</p>	direção	Universidade de São Paulo – Faculdade de Medicina
<p>47. Reconstrução da geometria do ventrículo esquerdo (16 mm/COR)</p>	direção	Governo do Estado de São Paulo – Secretaria de Estado

	Obs: Rute A. Duarte é mencionada como montadora e produtora executiva. Estanislau Szankovski é citado como diretor de som.		da Saúde / Locação: Instituto Dante Pazzanese de Cardiologia, SP
	48. Tratamento da “Tinea Capitis” pela griseofulvina (16 mm/COR) Obs: Benedito de Oliveira é citado como técnico de som e Oswaldo Calfat como locutor.	direção; direção de fotografia; montagem	Glaxo-Evans do Brasil S. A. e Faculdade de Medicina da USP (Depto. de Dermatologia)
	49. Plástica anti-refluxo extra vesical (16 mm/COR) Obs: Rute A. Duarte é mencionada como montadora e Sérgio Spezzia como assistente de montagem.	direção	Universidade de São Paulo – Faculdade de Medicina
1951	50. Amputação inter-escapulo-mamo-torácica (35 mm)	direção	-----
	51. Angiocardiografia e aortografia (16 mm/BP) Obs: Estanislau Szankovski é citado como diretor de som e Thalma de Oliveira como locutora.	direção; cinegrafia	Departamento de Divulgação Científica do Laboratório Torres S. A. e Secretaria Municipal de Cultura
	52. Aferição dos tonômetros (-----)	direção	-----
	53. Hérnia de disco (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	54. Teatrolgia de Fallot (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	55. Coarctação da aorta (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	56. Enxerto cutâneo em queimados (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	57. Tratamento cirúrgico do megaesôfago (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	58. Enxerto cutâneo torácico (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	59. Noções de eletrocardiografia – 1ª parte: fundamentos, técnica e traçado normal (16 mm/BP) Obs: Thalma de Oliveira faz a locução. Animação de Josef Fehèr e letreiro de Siqueira Junior.	direção; cinegrafia	Departamento de Divulgação Científica do Laboratório Torres S. A.

	<p>60. Campanha contra a sonegação de impostos – 1 (35 mm/BP) -Prêmio Governador do Estado para a série de <i>jingles</i> da <i>Campanha Contra a Sonegação de Impostos</i> (melhor documentário de curta-metragem). Obs: direção de fotografia feita por Adalberto Kemeny. Locução de Luiz Jatobá, Osmano Cardoso, Roberto Corte Real.</p>	direção	Produção: J . C. Dória
	<p>61. Campanha contra a sonegação de impostos – 2 (35 mm/BP) Obs: direção de fotografia feita por Adalberto Kemeny. Locução de Luiz Jatobá, Osmano Cardoso, Roberto Corte Real.</p>	direção	Produção: J . C. Dória
	<p>62. Campanha contra a sonegação de impostos – 3 (35 mm/BP) Obs: direção de fotografia feita por Adalberto Kemeny. Locução de Luiz Jatobá, Osmano Cardoso, Roberto Corte Real.</p>	direção	Produção: J . C. Dória
	<p>63. Campanha contra a sonegação de impostos – 4 (35 mm/BP) Obs: direção de fotografia feita por Adalberto Kemeny. Locução de Luiz Jatobá, Osmano Cardoso, Roberto Corte Real.</p>	direção	Produção: J . C. Dória
	<p>64. Campanha contra a sonegação de impostos – 5 (35 mm/BP) Obs: direção de fotografia feita por Adalberto Kemeny. Locução de Luiz Jatobá, Osmano Cardoso, Roberto Corte Real.</p>	direção	Produção: J . C. Dória
	<p>65. Campanha contra a sonegação de impostos – 6 (35 mm/BP) Obs: direção de fotografia feita</p>	direção	Produção: J . C. Dória

	por Adalberto Kemeny. Locução de Luiz Jatobá, Osmano Cardoso, Roberto Corte Real.		
	66. Laringectomia (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	67. Lucas Nogueira Garcez (16 mm/BP) Obs: <u>disponível online no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.</u>	direção; direção de fotografia	Secretaria de educação e Cultura - PMSP
1952	68. Aortografia (35 mm/BP)	direção	-----
	69. A metrópole de Anchieta (35 mm/BP) -Prêmio Saci, patrocinado pelo jornal <i>O Estado de S. Paulo</i> , 1954. Obs: <u>disponível online no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.</u> Tem Olderico Buonacolutá como assistente de câmera.	roteiro; direção; direção de fotografia	Secretaria da Fazenda do Estado de São Paulo. Produção: João Dória
	70. Hemocolecotomia esquerda com anastomose (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	71. Câncer de cólon (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	72. Colecistectomia – III / Curso de cirurgia pelo cinema (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	73. Extirpação de hemangioblastoma do lobo frontal (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	74. O fator RH (35 mm/BP)	direção	Johnson e Johnson
	75. Sigmoidectomia. Técnica de Mikulicz modificada (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	76. Tratamento cirúrgico da tetralogia de Fallot (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	77. Tratamento cirúrgico da pericardite constrictiva (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	78. Tratamento cirúrgico do megacólon (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	79. Laringectomia por câncer (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	80. Ressecção do reto (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres

1953	81. Aneurisma da aorta abdominal (35 mm/BP)	direção	-----
	82. Artroplástica em fratura do colo do fêmur (35 mm/BP)	direção	-----
	83. O Jockey (35 mm/BP) -Prêmio Governador do Estado. Menção Honrosa, 1956. Obs: tem Olderico Buonacoluntá como assistente de câmara e o roteiro é atribuído a Trigueirinho Neto. Locução de Aloysio Rodrigues e Paulo Machado de Campos	direção; direção de fotografia	Rex Filme
	84. A pavimentação, com solo-cimento, da pista de rolamento da base aérea de Cumbica (16 mm/BP)	direção de fotografia	Associação Brasileira de Cimento Portland
	85. Pavimentação com solo-cimento do trecho Presidente Prudente-Pirapozinho (16 mm/BP)	direção de fotografia	Departamento de Estradas de Rodagem – D. E. R.
	86. Gastrectomia por úlcera	direção	Laboratório Torres
	87. Gastroduodenectomia parcial (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	88. Catarata (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	89. Cirurgia da Catarata (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	90. Enucleação cineplástica (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	91. Ressecção parcial do Ileo por Ileite regional (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	92. Campanha educativa contra a sonegação de impostos (35 mm/BP) -Prêmio Governador do Estado para a série de <i>jingles</i> do filme. Melhor documentário de curta-metragem, 1953.	direção	Secretaria da Fazenda do Estado de São Paulo
	93. Tratamento cirúrgico da hipertensão arterial (35 mm/BP) -III Festival Internacional de Filmes de Curta Metragem, RJ, 1951, 2º lugar na seção de filmes de cirurgia, com o Prof. E. J. Zerbini.	direção	Laboratório Torres
1954	94. Osteo-síntese intra-	direção	Laboratório Torres

medular (35 mm/BP)		
95. Safenectomia (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
96. Um lençol de algodão (35 mm/BP) Obs: <u>disponível online no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.</u> Censura Federal 32074 de 01 fev. 1955, nc. 8. Narração de Paulo Machado de Campos, assistência de direção e assistência de fotografia de Gabriel Zellai e Oswaldo Kemeny na direção junto de B. J. Duarte.	direção; direção de fotografia	Rex Film S. A.
97. Alergias (35 mm/BP)	direção	-----
98. Documentário sobre São Paulo (título atribuído) (35 mm/BP)	direção	Rex Filme / Financiamento- Patrocínio: Prefeitura de São Paulo
99. Parques infantis da cidade de S. Paulo (35 mm/BP) -Prêmio Saci, patrocinado pelo jornal <i>O Estado de S. Paulo</i> , 1955. Obs: <u>disponível online no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.</u> Tem Gabriel Zellai como assistente de direção, Oswaldo Kemeny junto de B. J. Duarte na direção de fotografia e Luiz Lopes Corrêa na narração.	direção; direção de fotografia	Prefeitura do Município de São Paulo; Secretaria de Educação e Cultura; Departamento de Educação e Assistência e Recreio
100. Atualizações das anestésias (35 mm/BP)	direção	-----
101. Cesarea abdominal (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
102. Cesarea transperitoneal (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
103. Fissurectomia (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
104. Tireoidectomia sub-total (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
105. Tireoidectomia total (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
106. O pão nosso... (35 mm/BP)	produção; direção	Moinho Selmi Dei S. A.

	107. Propedêutica e cirurgia das varizes do membro inferior (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
1955	108. O micróbio mata o homem (35 mm/BP) Obs: censurado em 13 set. 1955	direção	Rex Filme
	109. O pão nosso (-----)	direção	Moinho Selmi Dei S. A.
	110. Amputação abdomino-perineal do reto (35 mm)	direção	-----
	111. Lábio leporino bi-lateral (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	112. Lábio leporino unilateral total direito (35 mm/COR)	direção	Laboratório Torres
	113. Plástica de retração cicatricial por queimadura (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	114. Retosigmoidectomia (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	115. Rinoplastia na sífilis (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	116. Retração Cicatricial (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	117. Exerese no maxilar superior (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	1956	118. Associação comercial de São Paulo (35 mm)	direção
119. Dacriocistorrinostomia (35 mm/BP)		direção	Laboratório Torres
120. Queratectomia superficial (35 mm/BP)		direção	Laboratório Torres
121. Queratoplastia (35 mm/BP)		direção	Laboratório Torres
1957	122. Sinal de alarme (35 mm/BP) -Prêmio Municipalidade de São Paulo, 1959. Obs: censurado em 22 fev. 1957. Tem Gabriel Zellai como assistente de fotografia, Ernest Hack como engenheiro de som e Cláudio Luzzi de Barros compondo a equipe de roteiro e cenografia.	produção; argumento; direção de fotografia; direção; cenografia	Rex Filme / Produção: B. J. Duarte / Compainha Produtora a confirmar: Secretaria de Segurança Pública
	123. Hemorroidas (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	124. Cateterismo (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres

	125. Coração-pulmão artificial em cirurgia experimental (35 mm/COR) -Prêmio Governador do Estado para a melhor fotografia em cores, 1954. Realizado com o Dr. Hugo Felipozzi.	direção	Laboratório Le Petit
	126. Transplante do cólon transversal ao ânus, com conservação do esfíncter (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
1958	127. Obras públicas no Estado de São Paulo (35 mm/BP) Obs: censurado em 22 jul. 1958	produção; direção; direção de fotografia	Produção: B. J. Duarte
	128. O menino e o trator (35 mm/BP) Obs: censurado em 17 set. 1959. Roteiro de Marcos Margulies e montagem de Trigueirinho Neto.	Direção	Produção: Estanislau Szankovski
	129. Cesarea segmentar (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
1958-1962	130. Brasil, terra de contrastes (35 mm/COR) Obs: censura Federal em 29 mar. 1961.	Montagem	Mercedes Benz do Brasil S. A
1959	131. Cirurgia da Tetralogia de Fallot (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	132. Cirurgia do ducto arterioso persistente (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	133. Tratamento cirúrgico da síndrome do escaleno (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	134. Aneurisma da aorta (---- -)	direção	----
	135. Tratamento cirúrgico da estenose mitral (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	136. Operação de Brock na tetralogia de Fallot (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
1960	137. Amazônia: solidão verde (16 mm/COR) Obs: direção de Rubens Rodrigues dos Santos	montagem	O Estado de S. Paulo
	138. Blastomicose Sul-americana (35 mm/BP)	direção	-----
	139. Cirurgia da estenose	direção	Laboratório Torres

	mitral (35 mm/BP)		
	140. Correção cirúrgica de defeito de septo inter auricular (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	141. Lipectomia (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	142. Plástica da mama (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	143. Técnicas da aortografia (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	144. Correção cirúrgica de defeito septo inter auricular (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
1961	145. Gastrectomia (35 mm/BP) Obs: na base FILMOGRAFIA consta outro filme com esse mesmo título. Datado de 1941, tem Eduardo McClure como diretor.	direção	Laboratório Torres
	146. Cardioplastia. Operação de Heller – VI (Série: curso de cirurgia pelo cinema) (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	147. Eletricidade para São Paulo (35 mm/BP) Obs: na base FILMOGRAFIA consta outro filme com esse mesmo título. Datado de 1956, tem sua produção vinculada à Companhia Produtora Rex Filme. B. J Duarte comenta em seu primeiro volume de crônicas que este filme fora encomendado por Jânio Quadros. Um documentário que conta como o seu governo resolveria os problemas da energia elétrica no Estado de São Paulo (DUARTE, v. I, 1982, p. 174).	direção; produção	Produção: B. J. Duarte
	148. Esofagectomia transmediastinal anterior Paulo (35 mm/BP) Obs: numa matéria de 27 mar. 1966, publicada pelo <i>O Estado de S. Paulo</i> , o que nos pareceu ser esse mesmo filme, é nomeado <i>Esofagectomia Trausmediastinal. Plástica do</i>	direção	Laboratório Carlo Erba do Brasil

	<i>Esôfago.</i>		
	149. Lábio leporino e fissura palatina (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	150. Esfagectomia transmediastinal anterior (--- --)	direção	Laboratório Carlo Erba do Brasil
	151. Metodização cirúrgica – I – Curso de cirurgia pelo cinema (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	152. Fim de semana feliz (35 mm/BP)	direção; produção	Universidade de São Paulo
	153. Fonte de saúde (35 mm/BP)	direção; produção	Produção: B. J. Duarte
1962	154. Histerectomia total abdominal (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	155. Usina de Urubupungá (35 mm/BP)	direção	RGE – Lince Filmes
	156. Cirurgia cardíaca sob visão direta, com Circulação Extracorpórea (35 mm/BP) <i>-IX Rassegna Internazionale della Cinematografia Specializatta, 1962, promovida pela Universidade de Roma. Gran Targa d'Ouro, com o Prof. E. J. Zerbini. -XV Festival Internazionale del Cinema a Formato Ridotto. Copa d'Argento oferecida pela Ordem dos Médicos Italianos, em Salerno, 1962, Itália.</i>	direção	Laboratório Carlo Erba do Brasil
	157. Duodenectomia (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	158. Tireoidectomia – IV (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	159. Transplantação do colon transverso (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	160. Tratamento cirúrgico do megaesôfago e do megacolo – VII (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	161. Lábio Leporino (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	162. Megacolon (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	163. Nas ruas e estradas de São Paulo (35 mm/BP)	direção; produção	Produção: B. J. Duarte
	164. Nefropexia, técnica pessoal (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	165. Reconstrução total do pavilhão auricular (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres

	166. Ressecção anterior do reto com anastomose término-terminal imediata (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	167. Dia do urbanismo (35 mm/BP)	direção; produção	Produção: B. J. Duarte
	168. Filtração do sangue (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
1963	169. Teratologia (35 mm/BP) Obs: <u>disponível online no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.</u> Tem Macedo de J. Bourdain na direção de fotografia, Benedito de Oliveira no som e Oswaldo Calfat na locução.	direção; montagem; edição	INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo
	170. Tetralogia (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	171. Histerectomia (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	172. Histerectomia prolapso-uterino (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	173. Cirurgia do megaesôfago. Técnica de Wendel (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	174. Enxerto de pele (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	175. Laringectomia total (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	176. Observação direta no indivíduo vivo de “papila” íleo-ceco-cólica e do funcionamento do piloro íleo-ceco-cólico (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	177. Orientação para o tratamento das esofagites, das estenoses e atresias cicatriciais do esôfago (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	178. Rato, animal de laboratório (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	179. Ressecção do câncer adiantado do maxilar superior (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	180. Sonda coaxial na anestesia (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	181. Uma escola de médicos (35 mm/BP) Obs: <u>disponível online no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.</u>	direção	Produção Cinematográfica E. Szankovski

	O filme foi dirigido por B. J. Duarte e Estanislau Szankovski. O som foi dirigido por Benedito de Oliveira e a locução feita por Oswaldo Calfat.		
1964	182. Gastroduodenectomia parcial (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	183. Hipospadia (16 mm/COR) -I Festival Internacional de Filmes Científicos do Brasil, São Paulo, 1965. Diploma de Menção Honrosa. Direção científica do Dr. Roberto Millan. Obs: <u>disponível online no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.</u> Locução de Oswaldo Calfat. *No livro “B. J. Duarte, caçador de imagens” (2007, p. 206) a produção desse filme é vinculada ao INC e ao Ministério da Educação e Cultura.	direção; direção de fotografia; câmera; iluminação	Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE
	184. Hipospadia neouretroplastia (16 mm/COR) Obs: <u>disponível online no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.</u>	direção	Ministério da Educação e Cultura
	185. Escola para educação integral do menor incapacitado (35 mm/COR)	direção	Santa Casa de Santos
	186. Semiologia neurológica: alteração da marcha (35 mm/BP) Obs: <u>disponível online no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.</u> Conta com Estanislau Szankovski como técnico de som.	direção; direção de fotografia; montagem	Instituto Nacional de Cinema Educativo - INCE
	187. Semiologia neurológica: movimentos involuntários anormais (35 mm/BP) Obs: <u>disponível online no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.</u>	direção; câmera; direção de fotografia; iluminação; montagem	Instituto Nacional de Cinema Educativo - INCE

	Conta com Estanislau Szankovski como técnico de som e Oswaldo Calfat na locução.		
	188. Tratamento de queimados (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	189. Simpatectomia lombar (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	190. Operação de Swenson estrabismo paralítico (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
1965	<p>191. Amebíase (COR) <i>-VI Ressegna del Film Scientifico</i>, 1965, Roma. 1º Prêmio no setor de Filmes de Clínica Médica, co-produção Itália-Brasil. Direção Científica dos professores Ivo de Carneri (Universidade de Milão), colaboradores, José Fernandes Pontes (Universidade de São Paulo) e Departamento de Microbiologia e Parasitologia da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo.</p> <p><i>-XVIII Festival Internazionale del Cinema a Formato Ridotto</i>, 1965, Salerno. Copa <i>d'Argento</i> oferecida pela Ordem dos Médicos Salertianos.</p> <p>-I Festival Internacional de Filmes Científicos do Brasil, 1965, São Paulo. Prêmio Manuel de Abreu.</p> <p><i>-I Rassegna del Film Scientifico Internazionale</i>, 1965, La Spezia. Medalha de ouro.</p> <p><i>-XIV Rasegna Internazionale Eletronica, Nucleare i Tele-Radio-Cinematografica – Gran Premio Internazionale dela Technica Cinematografica, Razzo d'Oro</i>, 1967.</p> <p>Obs: com diálogos, narração, intertítulos e cartelas em: italiano, espanhol e inglês.</p>	direção	Carlo Erba do Brasil; Centro de Cinematografia Carlo Erba - Roma
	192. Hemorroidas (sutura de mamilos) (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres

	193. Câncer do reto (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	194. Colangiografia operatória (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	195. Coração pulmão artificial na cirurgia intra-cardíaca (35 mm/COR)	direção	Laboratório Torres
	196. Cuidados ao prematuro (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	197. A desidratação na criança (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	198. Eletroencefalografia (35 mm/BP)	direção	Hospital das Clínicas
	199. Eletro-estimulação (35 mm/BP)	direção	Hospital das Clínicas
	200. Tratamento cirúrgico do megacólon congênito (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	201. Método psico-profilático de preparo para o parto (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
1966	202. Craniectomia da fossa posterior (35 mm/BP)	direção	Laboratório Roche
	203. Esôfago-Laringo-Coloplastia (35 mm/BP)	direção	Rhodia do Brasil
	204. Filtração do sangue preservado (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	205. Via de acesso transtorácica ampliada para nefrectomia por tumor renal à esquerda (35 mm/BP)	direção	Laboratório Carlo Erba do Brasil
	206. Ressuscitação cardiopulmonar massagem cardíaca externa (35 mm/BP)	direção	Laboratório farmacêutico internacional
	207. Procidência do reto – tratamento pela sacro-promonto-fixação do reto (35 mm/BP)	direção	Laboratório Carlo Erba do Brasil
	208. Prostatectomia transvesical com fechamento imediato da bexiga (35 mm/BP)	direção	Laboratório Carlo Erba do Brasil
1967	209. Gastrectomia sub-total a Billroth (35 mm/BP)	direção	Laboratório Carlo Erba do Brasil
	210. Hipospadia do terço anterior do pênis (35 mm/BP)	direção	Laboratório Carlo Erba do Brasil
	211. Emprego da quemitecina succinato em endodontia (35 mm/BP)	direção	Laboratório Carlo Erba do Brasil

	<p>212. Cirurgia do deslocamento da retina: introflexão escleral com implantes de silicone (16 mm/COR) -III Festival Internacional de Filmes Científicos do Brasil, 1967, São Paulo. Menção Honrosa. Direção científica do Prof. Sérgio Cunha, da Faculdade de Medicina da USP. Obs: <u>disponível online no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.</u></p>	direção	Ministério da Educação e Cultura - INCE
	213. Esplenectomia por anemia esferocítica constitucional (35 mm/BP)	direção	Laboratório Carlo Erba do Brasil
	214. Otoplastia (35 mm/BP)	direção	Laboratório Carlo Erba do Brasil
	215. Anatomia funcional do rim humano (35 mm/BP)	direção	Laboratório Roche
	216. Complexo nuclear de Brockhaven (35 mm/BP)	direção	Laboratório Roche
	217. Emprego da pele total na neotuboplastia (35 mm/BP)	direção	Laboratório Carlo Erba do Brasil
1968	218. Colocistoplastia (35 mm/BP)	direção	-----
	219. Cruzada da saúde mental (35 mm/BP)	direção	Produção: B. J. Duarte
	220. Propedêutica e clínica neurológica (35 mm/BP)	direção	Instituto Nacional de Cinema - INC
	221. Ressecção etmoido-maxilar (35 mm/BP)	direção	Laboratório Torres
	222. Tratamento atual do pulso lento permanente (35 mm/BP)	direção	Laboratório Carlo Erba do Brasil
	223. Tratamento cirúrgico da coxa-vara (35 mm/BP)	direção	Laboratório Carlo Erba do Brasil
	224. Toracosopia diagnóstica (35 mm/BP)	direção	Sandoz do Brasil
	<p>225. Transplante cardíaco humano (16 mm/COR) -XXI Festival Internazionale del Cinema a Formato Ridotto, 1968, Salerno. Gran Premio Assoluto, Troféu Golfo di Salerno.</p>	direção; produção	Laboratório Carlo Erba do Brasil

	<p><i>-XVI Rassegna Internazionale Eletronica, Nucleare i Tele-Radio-Cinematografica, 1969, Roma. Gran Premio Internazionale Razzo d'Oro delle Technica Cinematografica.</i></p> <p><i>-VI Festival Internazionale del Film Scientifico, 1969, Turim. Grande Medalha de Ouro oferecida pela Câmara de Comércio de Turim.</i></p> <p>Obs: <u>disponível online no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.</u></p>		
1969	<p>226. Hérnia inguinal direita (35 mm/BP)</p>	direção	Laboratório Carlo Erba do Brasil
	<p>227. Homo transplante renal (35 mm/BP)</p> <p><i>-VI Festival Internazionale del Film Scientifico, 1969, Turim. Grande Taça de Prata oferecida pelo Lyons Clube de Turim. Direção Científica do Prof. G. de Campos Freire.</i></p> <p><i>-XXII Festival Internazionale del Cinema a Formato Ridotto, 1969, Salerno. Gran Premio Assoluto. Troféu Golfo di Salerno.</i></p> <p><i>-Jornadas Internacionales de Cine Medico, 1969, São Sebastião (Espanha).</i></p> <p><i>-British Medical Association Film Competition, 1969, Londres. Medalha de Bronze.</i></p> <p><i>-XVII Rassegna Internazionale Eletronica I Tele-Radio-Cinematografica, 1970, Roma. Gran Premio Assoluto Internazionale Razzo d'Oro delle Technica Cinematografica.</i></p> <p><i>-II Mostra Internacional do Filme Científico, promovido pela Secretaria de Ciência e Tecnologia de Governo do Estado da Guanabara, 1970, Rio de Janeiro. 2º lugar.</i></p> <p><i>-The International Medical</i></p>	direção	Laboratório Carlo Erba do Brasil

	<i>Film Festival. IV Australian Medical Congress, 1971, Brisbane. Award of Merit.</i>		
	228. Iridoscerectomia da lagrange (35 mm/BP)	direção	Produção: B. J. Duarte
	229. Extração do cisticerco livre (35 mm/BP)	direção; produção	Produção: B. J. Duarte
	230. Técnica de coledoscopia em casos de litíase do colédoco (35 mm/BP)	direção	-----
	231. Tratamento cirúrgico da átrio ventricularis communis, com estenose pulmonar (35 mm/BP)	direção	Laboratório Carlo Erba do Brasil
	232. Tratamento cirúrgico da hérnia do hiato esofageano (35 mm/BP)	direção	-----
	233. Tratamento cirúrgico do divertículo faringo-esofageano (35 mm/BP)	direção	-----
	234. Vasoepidimostomia (35 mm/BP)	direção	Laboratório Carlo Erba do Brasil
	235. Nova orientação no tratamento da hipertensão porta – operação lemos Torres-Degni (35 mm/BP)	direção	Laboratório Carlo Erba do Brasil
	236. Técnica de ressecção dos nervos vagos (35 mm/BP)	direção	Laboratório Carlo Erba do Brasil
	237. Ureter retrocava calculoso (16 mm/COR)	direção; produção	E. Szankovski
	238. Bases Técnicas do Tratamento Cirúrgico da Epilepsia (16 mm/COR) -IV Mostra Internacional do Filme Científico, Rio de Janeiro, 1972. Prêmio Fritz Feigl (1º lugar). Direção científica do Dr. Raul Marino. Produção do Museu da Imagem e do Som. -IV Mostra Internacional do Filme Científico, Rio de Janeiro, 1972, 3º lugar. Seção Internacional. Obs: Argumento de Raul Marino, direção de som de Benedito de Oliveira e locução de Oswaldo Calfat.	Direção; roteiro; direção de fotografia; montagem;	Governo do Estado de São Paulo; Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo; Conselho Estadual de Cultura; Faculdade de Medicina da USP; Hospital das Clínicas; Departamento de Neuropsiquiatria; Centro de Psico-Neurocirurgia; E. Szankovski.
1970	239. Esofagectomia parcial	direção	Carlo Erba

	(35 mm/BP)		
	240. Esplenectomia e filtração extra corpórea do sangue portal (35 mm/BP)	direção	Laboratório Eaton
	241. Vias linfáticas do intestino (35 mm/BP)	direção; produção	Produção: B. J. Duarte
	242. A ciência contra a esquistossomose (16 mm/COR) -III Festival Internacional de Filmes Científicos do Brasil, São Paulo, 1967. Prêmio Manuel de Abreu. Direção científica do Prof. José Pellegrino, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da Universidade de Belo Horizonte, com a colaboração do Centro de Pesquisas do Instituto de Endemias Rurais e do Departamento de Cinema Científico CIBA, Basiléia, Suíça. Produção CIBA Indústria Química e Farmacêutica. - <i>British Medical Association Film Competition</i> , Londres, 1968. Medalha de Bronze. Obs: Direção de produção de Estanislau Szankovski, direção de animação de Leo-Pilar, arranjos musicais de Luiz Carlos de Sá e locução de Oswaldo Calfat.	Direção; direção de fotografia	Financiamento/patrocinio de Ciba S. A.
1972	243. Sob a proteção de São Francisco (35 mm/COR) Obs: locução de Oswaldo Calfat.	direção; argumento; roteiro	Produção: Estanislau Szankovski
1974	244. Substituição de valvas cardíacas por valvas de duramater (16 mm/COR) -XXVIII Congresso Internacional do Filme Científico, <i>Miskolc</i> , Hungria, 1974, 1º lugar na categoria de Ensino Superior. Produção do Instituto do Coração – Hospital das Clínicas, Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. Medalha de Ouro e	direção; direção de fotografia; montagem	Instituto Nacional de Cinema – INC

	<p>Diploma de Honra.</p> <p>-VI Mostra Internacional do Filme Científico, Rio de Janeiro. Prêmio Fritz Feigl, 2º lugar – Seção Internacional. Produção do Instituto Nacional de Cinema. Direção científica: Prof. E. J. Zerbini, Drs. Geraldo Verginelli e Luiz Boro Puig.</p> <p>-Prêmio Humberto Mauro, 1º lugar na categoria de Filmes Nacionais na VI Mostra Internacional do Filme Científico, Rio de Janeiro, 1974.</p> <p>Obs: roteiro de Luiz Boro Puig e Geraldo Virginelli. Locução de Oswaldo Calfat.</p>		
	<p>245. Revascularização direta do miocárdio (16 mm/COR)</p> <p>Obs: roteiro de Adib D. Jatene, música de Locatelli, locução de Oswaldo Calfat e produção de B. J. Duarte e Estanislau Szankovski.</p>	<p>direção; direção de fotografia; montagem; produção</p>	<p>Johnson e Johnson do Brasil</p>
1986	<p>246. Prevenção do câncer ginecológico (16 mm/COR)</p> <p>Obs: Na direção B. J. Duarte contou com o auxílio de E. Szankovski.</p>	<p>direção</p>	<p>Hospital das Clínicas de Porto Alegre</p>
SEM DATA	<p>247. Catarata (35 mm/BP)</p>	<p>direção</p>	<p>Laboratório Torres</p>
	<p>248. Cirurgia cardíaca sob hipotermia (35 mm/BP)</p>	<p>direção</p>	<p>Laboratório Torres</p>
	<p>249. Cirurgia cardíaca a céu aberto (-----)</p>	<p>direção</p>	<p>Laboratório Le Petit</p>
	<p>250. Colectomia por colecistite aguda (-----)</p>	<p>direção</p>	<p>Laboratório Carlo Erba do Brasil</p>
	<p>251. Esfinterectomia pelvirectal (-----)</p> <p><i>-I Rassegna Internazionale del Film di Documentazione Scientifica Médico-Sanitária, promovida pelo Centro Cultural Italiano da Universidade de Pádua, sobre o tema geral <i>L'uomo e la Salute</i> – diploma de honra, com o Prof. Alípio Côrrea Netto.</i></p>	<p>direção</p>	<p>Laboratório Carlo Erba do Brasil</p>
	<p>252. Retosigmoidectomia</p>	<p>direção</p>	<p>Laboratório Carlo</p>

	abdomino-perineal (-----)		Erba do Brasil
	253. Pseudo artrose congênita (-----)	direção	-----
	254. Gastrectomia Billroth I (-----)	direção	-----
	255. Colectomia (-----)	direção	-----
	256. Técnica da vagectomia por via abdominal (-----)	direção	-----
	257. Extração intra-capsular de catarata senil (-----)	direção	-----
	258. Fabricação da prótese de acrílico (-----)	direção	-----
	259. Cenas de cirurgia cardíaca dirigida por B. J. Duarte (16 mm/COR) Obs: filme dirigido e roteirizado por Rubens Rodrigues dos Santos, montado e sonorizado por Mauro Alice e narrado por Mario Salgado Lima. Não há uma indicação de sinopse, porém, de acordo com o título parece tratar-se de um compilado de imagens médico-cirúrgicas filmadas por B. J. Duarte.	Não há uma indicação de sinopse, porém, de acordo com o título parece tratar-se de um compilado de imagens médico-cirúrgicas dirigidas por B. J. Duarte.	-----
	260. Gastrectomia sub-total (-----)	direção	-----
	261. Gastrectomia II (curso de cirurgia pelo cinema) (-----)	direção	-----
	262. O gasogênio (35mm/BP)	direção	-----
	263. Tratamento cirúrgico da tetralogia de Fallot (-----)	direção	-----
	264. Exeresse do maxilar superior – exentereção da órbita ocular – plástica (-----)	direção	-----
	265. Tratamento cirúrgico da estenose mitral (-----)	direção	-----
	266. Cirurgia da Catarata (---)	direção	-----
	267. Ressecção do reto (-----)	direção	-----
	268. Técnica da aortografia (-----)	direção	-----
	269. Cirurgia da estenose da válvula aórtica (-----)	direção	-----
	270. Cirurgia do ducto arterioso (-----)	direção	-----
	271. Cirurgia da tetralogia de	direção	-----

	Fallot (-----)		
	272. Tireoidectomia (-----)	direção	-----
	273. Histerectomia prolapso-uterino (-----)	direção	-----
	274. Histerectomia (-----)	direção	-----
	275. Conversão de Billroth II em Billroth I. Técnica de ressecção dos nervos vagos por via abdominal (-----)	direção	Laboratório Carlo Erba do Brasil
	276. Fratura do colo do fêmur – nova técnica: parafuso + enxerto ósseo (-----)	direção	-----
	277. O sal da terra (35 mm/COR) Obs: direção de som de Estanislau Szankovski e locução de Oswaldo Calfat.	roteiro; direção; direção de fotografia	Rex Filmes S. A.
	278. Museu de presépios (16 mm/COR) Obs: cenografia de Túlio Costa e locução de Oswaldo Calfat.	produção; direção	Produção: B. J. Duarte e Estanislau Szankovski
	279. Microcirurgia vascular (16 mm/COR) -Prêmio Humberto Mauro, 1º lugar na categoria de Filmes Nacionais na IX Mostra Internacional do Cinema Científico, Rio de Janeiro, 1978. Obs: edição e Montagem de Rute A. Duarte e locução de Oswaldo Calfat.	direção; direção de fotografia; câmera	Faculdade de Medicina da USP

Títulos de filmes encontrados em diferentes fontes bibliográficas.

FILME	FUNÇÃO (B. J. Duarte)	PERIÓDICO	POSSÍVEIS EXIBIÇÕES E PREMIAÇÕES
280. Gastroenterite Infantil	Filme produzido parte na Itália, parte no Brasil e parte no México. A parte Brasileira foi dirigida por B. J. Duarte.	Revista <i>Filme Cultura</i> / Ed. 21 / Jul. de 1974.	-4ª Mostra Internacional do Filme Científico (Brasil).
281. Hipertrofia	direção	Revista <i>Filme</i>	-Congresso Americano de

<p>das glândulas mamárias Obs: na base filmografia, vinculada ao site da Cinemateca Brasileira, tal filme é datado de 1966 e produzido pelo INCE. No site não consta que a direção é de B. J. Duarte.</p>		<p><i>Cultura</i> / Ed. 12 / Maio e Jul. de 1969.</p>	<p>Cirurgia Plástica, por intermédio do Departamento de Cirurgia Plástica da PUC.</p>
<p>282. Operação Pull-Through</p>	<p>direção</p>	<p><i>O Estado de S. Paulo</i> / 03 dez. 1967. <hr/><i>B. J. Duarte, caçador de imagens</i>, 2007, p. 206.</p>	<p>-XX <i>Festival Internazionale del Cinema e Formato Ridotto</i>, Salerno, 1967. Copa d'Argento oferecida pela Ordem dos Médicos Salertianos. Direção Científica do Prof. Jorge Fairbanks Barboza. Produção Carlo Erba do Brasil. -XII <i>Rassegna Internazionale del Film Scientifico-Didattico</i>, Setor de Filmes Científicos do Festival de Veneza, promovido pela Universidade de Pádua, 1967. Troféu <i>Bucranio d'Argento</i>. -IV Festival Internacional de Filmes Científicos do Brasil. São Paulo, 1968. Menção Honrosa.</p>
<p>283. Tratamento Cirúrgico da Insuficiência Aórtica. Substituição da Válvula Aórtica pela Prótese de Starr-Edwards</p>	<p>direção</p>	<p><i>O Estado de S. Paulo</i> / 27 mar. 1966 / página 26. <hr/><i>B. J. Duarte, caçador de imagens</i>, 2007, p. 206.</p>	<p>-Universidade de Pádua. I Festival Internacional de Filmes Científicos do Brasil, São Paulo, Prêmio Manuel de Abreu, com o Prof. E. J. Zerbini. Produção Carlo Erba do Brasil, 1965. -X <i>Rassegna Internazionale del Film Scientifico-Didattico</i>, setor de Filmes Científicos do Festival de Veneza, promovido pela Universidade de Pádua. Troféu <i>Bucranio d'Argento</i>, 1965. -VI <i>Rassegna del Film Scientifico</i>, Roma, 1º Prêmio na Categoria de Filmes de Cirurgia, 1965. -III <i>Rassegna Internazionale</i></p>

			<p><i>del Documentario Cientifico, Médico-Sanitário L'uomo e la Salute, Bolonha, 1966. 2º Prêmio.</i></p> <p><i>-XXV Ressegna Internazionale Eletronica, Nucleare i Tele-Radio-Cinematografica, Roma, 1968. Gran Premio Internazionale dele Technica Cinematografica Razzo d'Oro.</i></p>
284. Infortunística da estrada	Codireção Brasil/Itália	-----	-----
285. Esôfagoplastia Retroesternal	-----	<i>B. J. Duarte, caçador de imagens, 2007, p. 206.</i>	<p><i>-VI Rassegna Internazionale del Film Scientifico-Didattico, 1961, setor de filmes científicos do Festival de Venesa, promovido pela Universidade de Pádua – 1º lugar no setor de Filmes de Cirurgia, Troféu Bucranio d'Argento, com o Dr. Romeu Cianciarullo.</i></p>
286. Esôfagoplastia Transmediastinal	-----	<i>B. J. Duarte, caçador de imagens, 2007, p. 206.</i>	<p><i>-Diploma de Honra conquistado no Festival da Universidade de Pavia, 1961, com o Dr. Dr. Romeu Cianciarullo. Produção Carlo Erba do Brasil.</i></p>
287. Esquistossomíase Obs: Mário Scolari (Itália) atuou junto de B. J. Duarte na direção.	direção	<i>B. J. Duarte, caçador de imagens, 2007, p. 206.</i>	<p><i>-V Festival Internacional de Cinematografia Africana, Mogadíscio. Prêmio Somália, co-produção Itália-Brasil, sob a direção científica do Prof. João Alves Meira (USP) e Prof. Ivo de Carneri (Universidade de Milão), 1963. Produção do Laboratório Carlo Erba (Milão) e Carlo Erba do Brasil (SP).</i></p> <p><i>-V Rassegna del Film Scientifico, Roma, 1964. 1º Prêmio no Setor de Clínica Médica.</i></p> <p><i>-British Festival of Scientific Films, promovido pela British Medical Association, Londres, 1964. Medalha de Bronze.</i></p> <p><i>-V Festival Internazionale de Film Scientifico, Turim. Prêmio Minerva, 1965.</i></p>

			<i>-XIII Rassegna Internazionale Elettronica. Nucleare i Tele-Radio-Cinematografica. Roma, 1966. Gran Premio Internazionale dele Technica Cinematografica Razzo d'Oro.</i>
288. Marca-passo Implantável	direção	<i>B. J. Duarte, caçador de imagens, 2007, p. 206.</i>	<i>-IV Festival Internacional de Filmes Científicos do Brasil, São Paulo, 1968. Prêmio Manuel de Abreu. Direção científica do Dr. Adib Jatene. Produção Sandoz do Brasil.</i>
289. Tratamento Cirúrgico da Insuficiência Aórtica – Substituição da Válvula Aórtica por Válvula Homologa	direção	<i>B. J. Duarte, caçador de imagens, 2007, p. 206.</i>	<i>-III Festival Internacional du Cinéma Médical, promovido pela Faculdade de Medicina da Universidade de Nantes, França, 1968. Medalha de Bronze. Direção científica do Prof. E. J. Zerbini. Produção Carlo Erba do Brasil.</i>
290. Vias Linfáticas – Estudo Pela Fluorescência	direção	<i>B. J. Duarte, caçador de imagens, 2007, p. 207.</i>	<i>-II Mostra Internacional do Filme Científico, promovido pela Secretaria de Ciência e Tecnologia do Governo do Estado da Guanabara, Rio de Janeiro, 1970. Prêmio Especial Fritz Feigl (1º lugar). Direção científica do Prof. Eugênio Mauro. Produção Carlo Erba do Brasil.</i>
291. Gastro Enterite Infantil	direção	<i>B. J. Duarte, caçador de imagens, 2007, p. 207.</i>	<i>-The International Medical Film Festival, IV Australian Medical Congress, Brisbane, 1971. Award of Merit. Produção de Carlo Erba (Milão) e Carlo Erba do Brasil, com a colaboração da Universidade de Milão e da Universidade de São Paulo.</i>
292. Simulador cardíaco	direção	<i>B. J. Duarte, caçador de imagens, 2007, p. 207.</i>	<i>-Prêmio Humberto Mauro, 1º lugar na categoria de Filmes Nacionais na VII Mostra Internacional do Filme Científico, Rio de Janeiro, 1976.</i>
293. Esôfago-Colo-Plastia por Via Retro ETERNAL	direção	<i>B. J. Duarte, caçador de imagens, 2007, p. 207.</i>	<i>-Prêmio Humberto Mauro, 1º lugar na categoria de Filmes Nacionais na Mostra Internacional de Cinema Científico, Rio de Janeiro,</i>

			1979.
294. Um metro de cem centímetros	-----	<i>Caçadores de imagens, nas trilhas do cinema brasileiro</i> , 1982, v. II, p. 209.	OBS: ENCOMENDADO POR PAULO DE ALMEIDA MACHADO, NA ÉPOCA CHEFE DO SETOR DE PESQUISA DO LABORATÓRIO JOHNSON & JOHNSON.

*Outras premiações indicadas no livro “B. J. Duarte, caçador de imagens” (2007, p. 206-207):

.1957 – **II Concurso Cinematográfico Nacional**, promovido pelo Foto-Cine Clube Bandeirante. 1º Prêmio na categoria de Filmes Científicos.

.1958 – **III Concurso Cinematográfico Nacional**, promovido pelo Foto-Cine Clube Bandeirante. 1º Prêmio na categoria Filmes Científicos.

.1958 – **Taça A Gazeta** para melhor fotografia em cores no mesmo concurso anterior.

.1966 – **Prêmio Arnaldo Vieira de Carvalho**, Medalha de Ouro, outorgado por unanimidade, pela Congregação da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, “pelos relevantes serviços prestados à Medicina e à Cirurgia de São Paulo e do Brasil”.

.1974 – **Prêmio Governador do Estado**. Categoria Especial “... por suas atividades no cinema científico nacional e internacional”.

.1974 – **Colégio Brasileiro de Cirurgiões**. Placa de Prata conferida em homenagem especial “... pelos serviços relevantes prestados à Medicina Brasileira”.

.1974 – **Foto-Cine Clube Bandeirantes**, São Paulo, Troféu oferecido em homenagem especial “... por suas atividades no cinema científico nacional e internacional”.

.1986 – **Colégio Brasileiro de Cirurgiões**, Capítulo de São Paulo, Diploma de Honra em que “apresenta o seu testemunho e seu reconhecimento, sua homenagem maior pelos relevantes serviços prestados à causa da Cirurgia”.

ANEXO II – Decupagem do filme *Transplante cardíaco humano*, 1968

PLANO S	TEMPO	DESCRIÇÃO DA IMAGEM	DESCRIÇÃO DO SOM
1	00': 09" – 00': 16" Os segundos iniciais são de tela preta.	FADE IN. PG de vista aérea da cidade de São Paulo. Com a câmera em movimento (nos parece que dentro de um helicóptero) são enquadrados muitos prédios, ruas e outros elementos da urbanização da metrópole paulista. CORTE SECO.	Som de helicóptero constante ao fundo desde a tela preta. O volume desse som diminui quando entra a voz do locutor. “Esta é a cidade de São Paulo, capital do estado do mesmo nome na república...”.
2	00': 16" – 00': 22"	PG de vista aérea da cidade de São Paulo. A câmera continua apresentando a metrópole. CORTE SECO.	Som de helicóptero constante ao fundo. “...federativa. [...] 554 São Paulo atingiu o índice de extraordinário desenvolvimento”.
3	00': 22" – 00': 37"	PG de vista aérea da cidade de São Paulo. A câmera continua apresentando a metrópole. CORTE SECO.	Som de helicóptero constante ao fundo. “Ocupa uma área de mais de 400 km quadrados, população de 5 milhões de pessoas. O maior parque industrial da América Latina, núcleo de cultura, de ciências, de artes. O primeiro centro continental de pesquisas...”.
4	00': 37" – 00': 44"	PG de vista aérea da cidade de São Paulo. A câmera continua apresentando a metrópole. CORTE SECO.	Som de helicóptero constante ao fundo. “... nucleares, possuindo três universidades. São Paulo é um fenômeno social inédito em toda a história...”.
5	00': 44" – 00': 55"	PG de vista aérea da cidade de São Paulo. A câmera, ainda apresentando a metrópole, aponta para outras direções. Plano um pouco mais fechado que o anterior. CORTE SECO.	Som de helicóptero constante ao fundo. “... e na evolução do homem no universo. Vista do alto, a cidade é um conglomerado urbano impressionante a crescer em altura e extensão”.
6	00': 55" – 01': 22"	PG de vista aérea da cidade de São Paulo. A câmera, dentro do	Som de helicóptero constante ao fundo.

		<p>helicóptero, mostra o Centro Médico da Universidade de São Paulo. FADE OUT.</p>	<p>“Aqui está o Centro Médico da Universidade de São Paulo. Instituto de higiene, Faculdade de Medicina, Escola de Enfermagem, Instituto de Medicina Tropical, Instituto de Moléstias Infecciosas e mais ao fundo o Hospital das Clínicas, onde se realizou o 1º transplante cardíaco humano da América Latina, o 17º de todo o mundo. Este filme é a história desse transplante”.</p>
7	01': 22" – 01': 38"	<p>FADE IN. Cartela de abertura do patrocinador. Ilustração de uma farmácia ao ar livre, que nos parece ter sido retirada do livro “Canon of Medicine”, escrito pelo médico e filósofo árabe Sharaf Al-Mulk Abu Alí Al-Husayn ibn Alí Sina ou Avicena, como também é conhecido. Sobreposto à ilustração surge o letreiro “UMA PRODUÇÃO” e logo em seguida “CARLO ERBA”. FADE OUT DA IMAGEM.</p>	<p>Ausentam-se o som do helicóptero e a narração. Surge uma música típica de apresentação e/ou abertura, a qual tem como destaque o som de uma flauta. Som que é sincronizada ao movimento dos letreiros que surgem e desaparecem com movimentos de expansão e contração. Quando o letreiro se expande a música se mostra mais “intensa” e seu volume é elevado. Quando o letreiro se encolhe a música fica mais “calma” e seu volume é diminuído.</p>
8	01': 38" – 01': 50"	<p>FADE IN para a imagem fixa de uma divindade religiosa. FADE IN para letreiro: “UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE MEDICINA. HOSPITAL DAS CLÍNICAS. APRESENTAM”. FADE OUT para letreiros. FUSÃO DA IMAGEM.</p>	<p>SILÊNCIO Junto da imagem inicia-se a “Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16”, de Carl Stamitz. O nome da música não aparece nos letreiros. A atribuição é de nossa responsabilidade.</p>

9	01': 50" – 01': 58"	Imagem fixa de uma fotografia colorida do transplante. Nela aparecem as mãos de um cirurgião segurando o coração em primeiro plano e em segundo plano, numa penumbra, algumas outras mãos operando. FADE IN para letreiro: "TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO" . FADE OUT para letreiro. FUSÃO DA IMAGEM.	Continua a "Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16"
10	01': 58" – 02': 08"	Imagem fixa de outra fotografia colorida do transplante: PM da equipe de cirurgiões trabalhando. FADE IN para letreiro: "COM A COLABORAÇÃO DE EQUIPES DA 1ª CLÍNICA CIRÚRGICA, E. J. ZERBINI, 2ª CLÍNICA MÉDICA, LUIZ V. DECOURT" . FADE OUT para letreiro. FUSÃO DA IMAGEM.	Continua a "Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16"
11	02': 08" – 02': 27"	Imagem fixa de outra fotografia colorida do transplante: PM de dois cirurgiões trabalhando. FADE IN para letreiro: "E COOPERAÇÃO DOS SERVIÇOS E UNIDADES DE PRONTO SOCORRO, NEUROCIRURGIA, ELETROCARDIOGRAFIA, ELETROENCEFALOGRAFIA, IMUNOPATOLOGIA, BANCO DE SANGUE, ANESTESIA, ENFERMAGEM" . FADE OUT para letreiro. FUSÃO DA IMAGEM.	Continua a "Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16"
12	02': 27" – 02': 38"	Imagem de outra fotografia colorida do transplante: PP de algumas mãos operando. FADE IN para letreiro: "REALIZAÇÃO B. J. DUARTE, E. SZANKOVSKI" . FADE OUT para letreiro.	Continua a "Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16"

		FUSÃO DA IMAGEM.	
13	02': 38" – 02': 52"	<p>Imagem fixa de outra fotografia colorida do transplante: PP do coração dentro da cavidade pericárdica sendo alimentado por circulação extracorpórea.</p> <p>FADE IN para letreiro: “PRODUÇÃO CARLO ERBA DO BRASIL, S. PAULO”. FADE OUT para letreiro.</p> <p>FADE IN para letreiro: “DIREÇÃO CIENTÍFICA E. J. ZERBINI”. FADE OUT para letreiro.</p> <p>FUSÃO DA IMAGEM.</p>	Continua a “Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16”
14	02': 52" – 03': 03"	<p>Imagem fixa de outra fotografia colorida do transplante: PC da equipe de médicos trabalhando no transplante, inclusive um cinegrafista (provavelmente B. J. Duarte), com sua câmera e refletor.</p> <p>FADE IN para letreiro: “DIREÇÃO CINEMATOGRAFICA, B. J. DUARTE”. FADE OUT para letreiro.</p> <p>FUSÃO DA IMAGEM.</p>	Continua a “Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16”
15	03': 03" – 03': 15" 8 segundos de tela preta: 03': 15" – 03': 23"	<p>Cartela de fundo preto e FADE IN para letreiro: “DEMONSTRAÇÃO DA TÉCNICA CIRÚRGICA DO TRANSPLANTE CARDÍACO, REALIZADO EM CADÁVER”.</p> <p>FADE OUT.</p>	Continua a “Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16”. FADE OUT para música em 03': 21”.
16	03': 23" – 03': 33"	<p>FADE IN para PP da cavidade pericárdica. Duas mãos com pinças surgem pela direita e logo em seguida outra surge pela esquerda. CORTE SECO.</p>	“Toracotomia mediana com exposição dos grandes vasos e dissecação parcial da aorta e do tronco bráquiocefálico”. SILÊNCIO
17	03': 33" – 03': 42"	<p>PPP da cavidade pericárdica. A câmera agora se fecha nos instrumentos que tocam e seccionam os tecidos ao redor do coração.</p> <p>FUSÃO.</p>	SILÊNCIO de 03': 33" – 03': 40”. “O tronco bráquiocefálico...”.

18	03': 42" – 03': 58"	PD da cavidade pericárdica. Vemos apenas uma parte do coração e a ação dos instrumentos cirúrgicos trabalhando na perfusão da base da aorta. Os movimentos parecem ser dirigidos. FUSÃO.	"... foi amarrado distalmente e aberto a seguir para a introdução de um cateter empregado na perfusão da base da aorta". SILÊNCIO de 03': 50" – 03': 58"
19	03': 58" – 04': 11"	PP da cavidade pericárdica. Uma mão aparece a todo tempo no mesmo lugar apertando uma gaze contra o miocárdio. Outras duas se movimentam entrando e saindo do quadro. CORTE SECO.	"Dissecção e ligadura da veia cava inferior". SILÊNCIO de 04': 01" – 04': 11" .
20	04': 11" – 04': 22"	PD da cavidade pericárdica mostrando com nitidez a veia cava superior. Aparecem três pinças em ação. Seus movimentos são bastante equilibrados e elas se encontram opostas como se fossem os vértices de um triângulo. CORTE SECO.	"Dissecção, ligadura e secção da veia cava superior, o mais cranialmente possível, para preservação do nó sinusal do sistema de condução". SILÊNCIO
21	04': 22" – 04': 55"	PP da cavidade pericárdica e quatro mãos em ação. CORTE SECO.	SILÊNCIO de 04': 22" a 04': 31" . "Secção da veia cava inferior e abertura do átrio direito junto ao septo interatrial respeitando-se o coto da veia cava superior e a área do nó sinusal". SILÊNCIO de 04': 41" – 04': 55" .
22	04': 55" a 05': 40"	PP da cavidade pericárdica e três mãos trabalhando com instrumentos cirúrgicos. As mãos estão posicionadas nas diagonais do quadro, de forma equilibrada: esquerda superior e direita inferior. CORTE SECO.	"Luxação do coração no saco pericárdico expondo-se o átrio esquerdo e as veias pulmonares. Abertura do átrio esquerdo e das veias pulmonares esquerdas". SILÊNCIO de 05': 06" a 05': 26" . "Secção do septo interatrial e das veias pulmonares direitas". SILÊNCIO de 05': 30" a 05': 40" .
23	05': 40" – 05': 51"	PD dos dois ramos da artéria	"Secção dos dois ramos

		pulmonar. Vemos a secção dos ramos: sangue, dedos manipulando o órgão e as lâminas de uma tesoura. CORTE SECO.	da artéria pulmonar”. SILÊNCIO de 05’: 44” a 05’: 51”.
24	05’: 51” – 06’: 05”	PP da cavidade pericárdica. O coração é retirado. CORTE SECO.	“Secção da aorta conservando-se o tronco bráquiocefálico por onde é introduzido o cateter de perfusão das artérias coronárias”. SILÊNCIO: 06’: 00” a 06’: 05”.
25	06’: 05” – 06’: 15”	PP de um recipiente de alumínio (bacia). Num movimento de continuidade com relação ao plano anterior, o coração é colocado na bacia. CORTE SECO.	“O coração é transportado para um recipiente onde continua a receber perfusão coronária normotérmica”. SILÊNCIO
26	06’: 15” – 06’: 36”	PPP da bacia. Dois pares de mãos, em oposição, pinçam e manuseiam o coração para que as partes narradas possam ser visualizadas. CORTE SECO.	“O coração é rodado para visualizar a face posterior. Observa-se a abertura do átrio esquerdo e o coto das veias pulmonares”. SILÊNCIO: 06’: 24” a 06’: 28”. “Eis a cavidade atrial direita sendo ressecado o excesso de sua parede”. SILÊNCIO: 06’: 32” a 06’: 36”.
27	06’: 36” – 06’: 54”	PD das paredes da cavidade atrial. Utilizando as ferramentas apropriadas, os cirurgiões pinçam essas paredes para evidenciar seus excessos de pele. CORTE SECO.	SILÊNCIO
28	06’: 54” – 07’: 13”	PPP dos excessos das paredes da artéria pulmonar sendo retirados. CORTE SECO.	“Exposta a artéria pulmonar, foram seccionados os seus ramos. Retira-se o excesso da parede da artéria”. SILÊNCIO de 07’: 02” a 07’: 13”.
29	07’: 13” – 07’: 24”	PP da bacia. Pinças evidenciam algumas partes do coração. CORTE SECO.	SILÊNCIO

30	07': 24" – 07': 42"	PPP dos excessos das paredes da artéria pulmonar sendo retirados. CORTE SECO.	SILÊNCIO
31	07': 42" – 07': 47"	PP da bacia. A bacia, com o coração em seu interior, é retirada de quadro por um dos técnicos. Ela sai pela parte superior do quadro, e no próximo plano, reaparece pela diagonal esquerda superior, já em outro local. CORTE SECO.	SILÊNCIO “O coração do doador...”.
32	07': 47" – 08': 14"	PP da bacia. A bacia, com o coração em seu interior, é transportada por um par de mãos da diagonal superior esquerda para o centro da imagem. Outros dois pares de mãos surgem e todos se posicionam em oposição: um na parte superior e os outros dois nas laterais do quadro. CORTE SECO.	“... é transferido para o campo operatório do receptor conservando-se sempre a perfusão coronária normotérmica”. SILÊNCIO “Através do septo interatrial e da valva mitral, foi introduzido uma cânula no ventrículo esquerdo. Essa cânula foi fixada no septo interatrial a fim de manter a descompressão do ventrículo esquerdo”. SILÊNCIO: 08': 08" a 08': 14" .
33	08': 14" – 08': 25"	PPP da cavidade pericárdica. O septo interatrial do “receptor” é suturado CORTE SECO.	SILÊNCIO “Ponto de reparo na parte inferior do septo interatrial do receptor. SILÊNCIO de 08': 20" a 08': 25" .”.
34	08': 25" – 08': 39"	PD da cavidade pericárdica. O septo interatrial do “receptor” continua sendo suturado. CORTE SECO.	“Outro ponto separado foi colocado na extremidade superior do septo interatrial”. SILÊNCIO: 08': 31" a 08': 39" .
35	08': 39" – 08': 56"	PP do septo interatrial sendo suturado. CORTE SECO.	SILÊNCIO “Esta é outra visão dos pontos de reparo no septo interatrial”. SILÊNCIO: 08': 45" a 08': 56" .
36	08': 56" – 09': 10"	PPP da cavidade pericárdica do “receptor”. Vemos os septos	“O coração é colocado no saco pericárdico e os

		interatriais sendo aproximados. A transplantação é demonstrada. CORTE SECO.	septos interatriais são aproximados”. SILÊNCIO de 09’: 03” a 09’: 10”.
37	09’: 10” – 09’: 21”	PD dos septos interatriais sendo aproximados. CORTE SECO.	SILÊNCIO
38	09’: 21” – 09’: 28”	PPP da cavidade pericárdica. Uma mão surge de cima para baixo retirando o coração de sua cavidade. CORTE SECO.	SILÊNCIO “O coração é luxado colocando-se um ponto de reparo na parte média da...”.
39	09’: 28” – 09’: 46”	PD da sutura da parte inferior dos átrios esquerdos. Vemos apenas uma pequena parte do coração, pinças, linha, agulha e, de relance, mãos. CORTE SECO.	“... parede atrial esquerda”. SILÊNCIO “Está sendo feita a sutura contínua com fio de <i>nylon</i> da parte inferior dos átrios esquerdos”. SILÊNCIO de 09’: 37” – 09’: 46”
40	09’: 46” – 09’: 59”	PP da cavidade pericárdica. Vemos a cavidade, uma mão segurando o coração e outro par de mãos realizando sutura. CORTE SECO.	SILÊNCIO
41	09’: 59” – 10’: 06”	PP da cavidade pericárdica. Vemos uma mão realocando o coração no saco pericárdico. CORTE SECO.	SILÊNCIO “O coração é recolocado no saco pericárdico e completada sutura...”.
42	10’: 06” – 10’: 27”	PD da parte superior dos átrios esquerdos sendo suturados. CORTE SECO.	“... da parte superior dos átrios esquerdos”. SILÊNCIO de 10’: 08” a 10’: 27”.
43	10’: 27” – 10’: 52”	PPP da cavidade pericárdica. A artéria pulmonar é suturada. FUSÃO.	SILÊNCIO A artéria pulmonar é suturada empregando-se uma sutura posterior com eversão do tipo <i>Blalock</i> e sutura anterior contínua”. SILÊNCIO de 10’: 37” a 10’: 52”.
44	10’: 52” – 11’: 04”	PPP da cavidade pericárdica. A artéria pulmonar é suturada. Continuação do plano anterior. FUSÃO.	SILÊNCIO
45	11’: 04” – 11’: 20”	PPP da cavidade pericárdica. A aorta é seccionada. Há muitas coisas em cena: muito sangue, mãos, tubos da máquina de	“A perfusão coronária é interrompida e a aorta é seccionada”. SILÊNCIO de 11’: 07”

		circulação extracorpórea, instrumentos cirúrgicos, etc. CORTE SECO.	a 11': 20".
46	11': 20" – 11': 27"	PD da aorta seccionada sendo suturada. FUSÃO.	SILÊNCIO “A sutura da aorta é realizada sem perfusão das coronárias utilizando-se pontos posteriores...”.
47	11': 27" a 11': 40"	PD ainda da aorta sendo suturada. FUSÃO.	“... com eversão dos bordos da aorta”. SILÊNCIO de 11': 30" a 11': 40".
48	11': 40" a 11': 50"	PPP da cavidade pericárdica. Átrio direito sendo suturado. FUSÃO.	SILÊNCIO “O átrio direito é suturado com pontos contínuos e a perfusão é interrompida”. SILÊNCIO de 11': 46" a 11': 50".
49	11': 50" – 12': 01"	PD da sutura. Vemos o átrio direito sendo suturado por dois pares de mãos em oposição (diagonal superior esquerda e inferior direita). FUSÃO.	SILÊNCIO
50	12': 01" – 12': 09"	PP da cavidade pericárdica. Os pares de mãos continuam trabalhando. A sutura é finalizada. FADE OUT.	SILÊNCIO
51	12': 09" – 12': 19"	FADE IN para tela preta com o letreiro: TRANSPLANTE CARDÍACO NO PACIENTE J. F.C. 26-5-1968. FADE OUT.	SILÊNCIO
52	12': 19" – 12': 24"	FADE IN para PM do paciente J. F. C. deitado na maca de um hospital conversando com alguém que se encontra fora de quadro. CORTE SECO.	SILÊNCIO “O paciente J. F. C. de 23 anos de idade...”.
53	12': 24" – 12': 33"	PP do rosto do paciente. Ele continua conversando. Nessa imagem conseguimos perceber uma linha diagonal composta pela disposição dos elementos em quadro. FUSÃO.	“... apresentara um quadro infeccioso agudo seguido de insuficiência cardíaca congestiva e dor pré-cordial. Durante a internação teve três...
54	12': 33" – 12': 45"	PM do paciente deitado na maca e ainda conversando com	“...episódios de parada cardíaca. Apresentava

		alguém que se encontra fora de quadro. FADE OUT.	aumento global da área cardíaca e bloqueio completo do ramo esquerdo do feixe de His. O diagnóstico clínico foi de miocardite crônica pós-infecciosa”.
55	12’: 45” – 12’: 53”	FADE IN para PM de dois profissionais da saúde em oposição: cada um de um lado de uma maca onde se encontra outro paciente deitado, em estado crítico. CORTE SECO.	SILÊNCIO “Tendo sido indicado transplante cardíaco, começamos a estudar os doadores”.
56	12’: 53” – 13’: 00”	PM, agora frontal, dos dois profissionais do plano anterior. A câmera apenas passa de uma posição diagonal com relação à maca, para outra, frontal (câmera nos pés da maca). CORTE SECO.	SILÊNCIO “Entra no Pronto Socorro um paciente com grave traumatismo crânio-encefálico”.
57	13’: 00” – 13’: 06”	PM do paciente na maca recebendo os primeiros socorros. FUSÃO.	“Enquanto os neurocirurgiões prestam os primeiros socorros: traqueostomia, transfusão sanguínea e drogas...”.
58	13’: 06” – 13’: 09”	PC de um técnico ou médico operando a máquina de eletroencefalograma. CORTE SECO.	“... para combater o edema cerebral, realiza-se...”.
59	13’: 09” – 13’: 19”	PP do eletroencefalograma traçando no papel as linhas de funcionamento do cérebro do acidentado. CORTE SECO.	“... o exame eletroencefalográfico”. SILÊNCIO de 13’: 10” a 13’: 19”.
60	13’: 19” – 13’: 24”	PC do mesmo técnico operando a máquina. A câmera é posicionada em outro ângulo. CORTE SECO.	SILÊNCIO
61	13’: 24” – 13’: 28”	PM do técnico de perfil. Ele olha para fora do quadro, em direção à máquina (que dessa vez não aparece em quadro). CORTE SECO.	SILÊNCIO “O eletroencefalograma é ativado...”. A partir daqui escutamos ao fundo um ruído agudo, como se fosse um apito que estivesse saindo das máquinas. Fica mais suave quando entra a voz do locutor.

62	13': 28" – 13': 34"	<p>PM do paciente em estado crítico. Seu corpo na maca, de perfil e enquadrado horizontalmente no centro da imagem, ocupa 2/3 na largura do quadro.</p> <p>Nos 1/3 restantes, do lado direito da imagem, aparece parte do corpo de uma enfermeira aplicando o teste de fotoestimulação. Essa imagem se destaca por seu equilíbrio e contraste.</p> <p>CORTE SECO.</p>	<p>O apito continua ao fundo.</p> <p>“...pela fotoestimulação intermitente e estímulos sonoros de diferentes frequências. Fica evidenciada...”.</p>
63	13': 34" – 13': 43"	<p>PP do rosto do paciente em estado crítico.</p> <p>CORTE SECO.</p>	<p>O apito continua ao fundo.</p> <p>“... a presença de sofrimento cerebral em áreas do hemisfério esquerdo, o que confirma a suspeita clínica de hematoma cerebral”.</p>
64	13': 43" – 13': 55"	<p>PP do papel sendo traçado pelo eletroencefalograma.</p> <p>CORTE SECO.</p>	<p>O apito continua ao fundo, e quando a voz do locutor se encerra, o seu volume é aumentado.</p> <p>“O diagnóstico de localização permite a pronta intervenção do neurocirurgião. O paciente se salva”.</p> <p>Apenas apito de 13': 49" a 13': 55".</p>
65	13': 55" – 13': 57"	<p>PP da mesma folha de papel sendo traçada pelo eletroencefalograma, porém de outro ângulo.</p> <p>CORTE SECO.</p>	<p>O apito continua.</p>
66	13': 57" – 14': 06"	<p>PP da cabeceira de outra maca com outro paciente gravemente ferido. A câmera o mostra na diagonal e, dessa forma, vemos o topo de sua cabeça. Uma mão o auxilia pela diagonal superior esquerda, outra, nessa mesma posição, surge e desaparece do quadro.</p> <p>Essa imagem também é diferenciada: o diretor se utiliza</p>	<p>O som do apito continua, mas seu volume é diminuído quando entra a locução em 13': 59".</p> <p>“Na mesma noite deu entrada no Pronto Socorro outro paciente com traumatismo craniano em coma profundo, midríase...”.</p>

		de uma interessantíssima profundidade de campo, além de uma contrastada iluminação. CORTE SECO.	
67	14': 06" – 14': 12"	PM do técnico operando o eletroencefalograma. CORTE SECO.	O apito continua ao fundo. “... parálitica bilateral e parada da respiração espontânea”. Apenas apito de 14': 09" a 14': 11" . “O exame eletroencefalográfico...”.
68	14': 13" – 14': 20"	PD de uma mão segurando uma caneta e mostrando no exame as linhas de inatividade cerebral. CORTE SECO.	O apito continua ao fundo. “... mostrou ausência de atividade elétrica em todas as áreas cerebrais, contudo, o eletrocardiograma...”.
69	14': 20" – 14': 38"	PP mostrando, de perfil, o rosto desse segundo paciente acidentado. Assim como o primeiro, ele recebe estímulos luminosos. CORTE SECO.	O apito continua ao fundo. “... assinalava que o coração continuava a pulsar”. PAUSA DO LOCUTOR “Após 10 minutos de registro de silêncio cerebral, iniciaram-se provas de estimulação sonora em frequências variáveis. Até 3500 ciclos por segundo. Como as estruturas cerebrais não reagissem e o traçado...”.
70	14': 38" – 14': 42"	PD do rosto do segundo paciente acidentado, ainda recebendo estímulos luminosos. CORTE SECO.	O apito continua ao fundo. “... permanecesse em linha isoeétrica, passou-se a associar estimulações...”.
71	14': 42" – 14': 55"	PM do rosto do segundo paciente acidentado. Vê-se o paciente deitado e a mão de algum profissional realizando o teste de estímulos luminosos na esquerda do quadro. FADE OUT.	O apito continua ao fundo. “... luminosas intermitentes”. O apito cessa. “O registro permaneceu isoeétrico. Era morte cerebral”.

			SILÊNCIO de 14': 48" a 14': 55".
72	14': 55" – 15': 13"	FADE IN para PP de uma placa de teste imunológico com três experimentos em andamento. FUSÃO.	Com um longo FADE IN surge uma música clássica suave ao fundo. Parece ser ainda a "Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16", de Carl Stamitz, porém, em outro momento da melodia. "Os estudos imunológicos para verificação da compatibilidade tecidual entre doador e receptor incluíram a determinação em ambos, dos antígenos eritrocitários e leucoplaquetários pertencentes ao sistema de histocompatibilidade. Inicialmente...".
73	15': 13" – 15': 24"	PD da placa de teste imunológico. Três experimentos estão em andamento. FUSÃO.	"Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16" suave ao fundo. "... foi verificada compatibilidade dentro do sistema ABO. Após o que se procedeu aos estudos dos demais antígenos teciduais". PAUSA DO LOCUTOR
74	15': 24" – 15': 29"	PM de dois profissionais da saúde. Um de frente para o outro e de cada lado do quadro, trabalham num experimento. CORTE SECO.	"Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16" suave ao fundo. "Para o estudo dos grupos leucocitários foi empregada técnica da aglutinação direta...".
75	15': 29" – 15': 36"	PPP de um tubo de ensaio sendo manipulado por um dos profissionais anteriores. CORTE SECO.	"Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16" suave ao fundo. "... utilizando-se 16 soros leucoaglutinantes específicos e 15 soros de

			especificidade não determinada”. PAUSA DO LOCUTOR
76	15': 36" – 15': 52"	PP de um conjunto de tubos de ensaio sendo preenchidos por um conta gotas. FUSÃO.	“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo. “Os leucócitos obtidos pela adição de PVP e a amostra de sangue coletado em (sequenstreme?) foram encubados com os referidos soros durante uma hora e quarenta e cinco minutos”. PAUSA DO LOCUTOR
77	15': 52" – 16': 05"	PM dos dois profissionais da saúde ainda no mesmo experimento. Agora estão lado a lado. CORTE SECO.	“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo. “Após este período de incubação foi procedida leitura microscópica para verificação dos resultados. Todas as reações foram feitas em duplicata. O tempo total consumido para estas...”.
78	16': 05" – 16': 15"	PD de uma lâmina sendo colocada no microscópio. CORTE SECO.	“... determinações foi de duas horas e quarenta minutos”. PAUSA DO LOCUTOR
79	16': 15" – 16': 20"	PD de um dos profissionais olhando pelo microscópio. CORTE SECO.	“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo.
80	16': 20" – 16': 24"	PM dos dois profissionais ainda trabalhando lado a lado. CORTE SECO.	“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo.
81	16': 24" – 16': 33"	PPP de uma tabela cheia de traços desenhada em uma folha. Parece ser a verificação de compatibilidade entre o doador e o receptor. FADE OUT	“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo. “Confrontados os antígenos do doador com os do receptor, verificou-

			se a compatibilidade entre ambos e os resultados foram...”.
82	16’: 33” – 16’: 36”	FADE IN para PC de um profissional em frente à máquina de eletroencefalograma. CORTE SECO.	“ Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo. “... imediatamente comunicados ao centro cirúrgico”.
83	16’: 36” – 16’: 50”	PPP das linhas sendo riscadas pelo eletroencefalograma. CORTE SECO.	“ Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo. PAUSA DO LOCUTOR “Durante três horas, o traçado eletroencefalográfico mostrou ausência de qualquer atividade cerebral apesar da estimulação. Persistiu ainda, batimentos cardíacos lentos”.
84	16’: 50” – 17’: 01”	PD das linhas sendo riscadas pelo eletroencefalograma. CORTE SECO.	“ Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo. PAUSA DO LOCUTOR “Após a fase de bradicardia o coração passou a fibrilar. O cérebro permanecia em silêncio”. PAUSA DO LOCUTOR
85	17’: 01” – 17’: 15”	PD das linhas sendo riscadas pelo eletroencefalograma. CORTE SECO.	“ Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo. PAUSA DO LOCUTOR “A inatividade cerebral difusa e contínua seguiu-se à parada cardíaca. Era a morte do paciente que assim se transformava em doador”. PAUSA DO LOCUTOR
86	17’: 15” – 17’: 30”	PP de algumas mãos trabalhando numa pequena secção dos vasos femorais do	“ Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao

		paciente. CORTE SECO.	fundo. PAUSA DO LOCUTOR “Depois da parada cardíaca iniciou-se a circulação extracorpórea através dos vasos femorais empregando-se um oxigenador de discos e uma bomba de roletes. Foi também mantida...”.
87	17': 30" – 17': 34"	PP de parte da máquina de circulação extracorpórea. CORTE SECO.	“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo. “... ventilação pulmonar para favorecer a melhor oxigenação do sangue”.
88	17': 34" – 17': 37"	PPP de outra parte da máquina. CORTE SECO.	“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo.
89	17': 37" – 17': 40"	PD de outra parte da máquina. CORTE SECO.	“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo.
90	17': 40" – 17': 43"	PD de outra parte da máquina. CORTE SECO.	“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo.
91	17': 43" – 17': 49"	PC da máquina trabalhando em sincronia. CORTE SECO.	“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo.
92	17': 49" – 18': 16"	PP do tórax do doador sendo aberto por um bisturi. CORTE SECO.	“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo. PAUSA DO LOCUTOR “Ao mesmo tempo foi feita uma toracotomia mediana anterior com secção do esterno. Observa-se a boa oxigenação dos tecidos”. PAUSA DO LOCUTOR (17':58" a 18':16")

93	18': 16" – 18': 23"	PD do corte feito no esterno. Parecem estar cauterizando alguns vasos. CORTE SECO.	“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo.
94	18': 23" – 18': 46"	PP do tórax sendo aberto por uma serra. CORTE SECO.	“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo.
95	18': 46" – 18': 53"	PD da abertura do tórax. CORTE SECO.	“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo. PAUSA DO LOCUTOR “A ventilação pulmonar foi mantida para auxiliar a oxigenação”. PAUSA DO LOCUTOR
96	18': 53" – 19': 03"	PPP da cavidade pericárdica. O coração é exposto. CORTE SECO.	“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo. PAUSA DO LOCUTOR “O coração estava parado apesar da razoável oxigenação do miocárdio. Um cateter retirado do circuito arterial do...”.
97	19': 03" – 19': 11"	PD do coração dentro da cavidade pericárdica. Nessa imagem as mãos dos médicos atrapalham um pouco a nossa visão do procedimento. CORTE SECO.	“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo. “... conjunto coração-pulmão artificial foi introduzido pelo tronco braquiocéfálico até a raiz da aorta. Por esse cateter...”.
98	19': 11" – 19': 15"	PP da cavidade pericárdica. Vemos o coração, mãos e instrumentos cirúrgicos. CORTE SECO.	“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo. “... foi iniciada a perfusão coronária com sangue oxigenado e normotérmico”.
99	19': 15" – 19': 21"	PPP do coração. Seus batimentos são evidenciados. CORTE SECO.	“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao

			<p>fundo. “Os batimentos cardíacos foram recuperados, sendo mais ou menos intensos de acordo...”.</p>
100	19’: 21” – 19’: 44”	PPP da cavidade pericárdica. O coração começa a ser retirado. CORTE SECO.	<p>“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo. “... com o fluxo coronário”.</p> <p>PAUSA DO LOCUTOR “O coração foi tirado conforme a técnica já exposta”.</p> <p>PAUSA DO LOCUTOR (19’: 27” a 19’: 44”)</p>
101	19’: 44” – 19’: 54”	PP de um recipiente recebendo o coração. Mãos ao seu redor manipula-o. CORTE SECO.	<p>“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo. “Fora do organismo foi mantida perfusão das artérias coronárias com o sangue normotérmico. O fluxo coronário é variável...”.</p>
102	19’: 54” – 19’: 59”	PPP de mãos manipulando o coração doado dentro de um recipiente. CORTE SECO.	<p>“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo. “... mantendo-se batimentos suaves ou fibrilação. O ventrículo esquerdo é descomprimido...”.</p>
103	19’: 59” – 20’: 19”	PD de mãos manipulando o coração ainda dentro do recipiente. CORTE SECO.	<p>“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo. “... através do septo interatrial e da valva mitral”.</p> <p>PAUSA DO LOCUTOR (20’: 02” a 20’: 19”)</p>
104	20’: 19” – 20’: 26”	PD de mãos manipulando o coração ainda dentro do recipiente. CORTE SECO.	<p>“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo.</p>

105	20': 26" – 20': 29"	PD de mãos manipulando o coração ainda dentro do recipiente. CORTE SECO.	“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo.
106	20': 29" – 20': 57"	PP da cavidade pericárdica do doador sem o coração. Uma mão segurando uma pinça evidencia os orifícios deixados na cavidade pericárdica pela retirada do coração. FADE OUT	“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo. PAUSA DO LOCUTOR “Eis a cavidade pericárdica do doador sem o coração, vendo-se os orifícios das veias cavas, das quatro veias pulmonares e as extremidades abertas da artéria pulmonar e da aorta”. PAUSA DO LOCUTOR (20': 42" a 20': 57")
107	20': 57" – 21': 03"	FADE IN para um PM do receptor deitado na maca do hospital enquanto é preparado para a cirurgia. CORTE SECO.	“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo. “Concomitantemente e seguindo-se um cronograma, o receptor é preparado...”.
108	21': 03" – 21': 16"	PPP da realização de um pequeno orifício para a colocada do cateter. CORTE SECO.	“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo. “... para toracotomia. A artéria radial é dissecada, sendo introduzido um cateter em seu interior para o controle da pressão arterial”. PAUSA DO LOCUTOR (21': 11" a 21': 16")
109	21': 16" – 21': 34"	PD do cateter sendo introduzido no orifício. CORTE SECO.	“Sinfonia Concertante for 2 Violins in D major, nº 16” suave ao fundo. FADE OUT da música. SILÊNCIO de 21': 28" a 21': 34".
110	21': 34" – 21': 47"	PP do cardioscópio sendo observado por médicos/técnicos que se mantém parte dentro e	SILÊNCIO “Com o auxílio de um cardioscópio observou-se

		parte fora de quadro. CORTE SECO.	a atividade cardíaca”. SILÊNCIO de 21’: 40” a 21’: 47”.
111	21’: 47” – 21’: 54”	PM de uma enfermeira em atuação no lado direito do quadro e em primeiro plano. Do lado esquerdo, ao fundo, vemos um homem, provavelmente o anestesista. Aqui presenciamos outra imagem com interessante profundidade de campo. CORTE SECO.	“Os controles metabólicos e da ventilação foram praticados por meio de amostras do sangue arterial e venoso”.
112	21’: 54” – 21’: 58”	PP de um profissional de perfil. Nos parece estar aplicando a anestesia. CORTE SECO.	SILÊNCIO “Após ampla oxigenação do paciente...”.
113	21’: 58” – 22’: 02”	PM do receptor do coração recebendo a anestesia. CORTE SECO.	“... a anestesia foi induzida com Tiopental Sódico por via venosa”.
114	22’: 02” – 22’: 07”	PM do receptor na maca sendo ventilado por um profissional. CORTE SECO.	SILÊNCIO “O doente foi novamente ventilado, curarizado e entubado”.
115	22’: 07” – 22’: 11”	PP do profissional anterior, de perfil, olhando para fora do quadro. Parece estar ventilando o receptor. CORTE SECO.	SILÊNCIO
116	22’: 11” – 22’: 27”	PM do receptor na maca sendo entubado pelo mesmo profissional. CORTE SECO.	SILÊNCIO
117	22’: 27” – 22’: 44”	PM do receptor na maca. Seu rosto e a sonda endotraqueal são claramente mostrados. Um técnico faz a adaptação do respirador à sonda. CORTE SECO.	SILÊNCIO “A sonda endotraqueal foi adaptada a um respirador TAKAOKA. Conforme dados laboratoriais obtidos a cada quinze minutos, este aparelho foi frequentemente regulado a fim de manter o paciente em discreta alcalose respiratória”.
118	22’: 44” – 22’: 47”	PD de uma parte do respirador TAKAOKA. CORTE SECO.	SILÊNCIO “Durante toda...”.
119	22’: 47” – 22’: 50”	PD de outra parte do respirador TAKAOKA. CORTE SECO.	“... a intervenção, a anestesia foi mantida com Halotano...”.

120	22': 50" – 22': 54"	PD do respirador TAKAOKA. A mesma parte mostrada no plano 118. CORTE SECO.	"... administrado com o vaporizador TAKAOKA, além de ...".
121	22': 54" – 22': 59"	PG da equipe trabalhando no transplante. Vemos a equipe de cima para baixo. A câmara parece estar localizada em um "aquário" de observação cirúrgica. CORTE SECO.	"... Tiopental Sódico e Galamina em doses intermitentes". SILÊNCIO "A intervenção...".
122	22': 59" – 23': 04"	PP de vidros de soro e sangue para transfusão. CORTE SECO.	"... no receptor se iniciou às cinco horas do dia 26 de maio de 1968".
123	23': 04" – 23': 16"	PP do esterno do receptor sendo seccionado por um bisturi. FUSÃO.	SILÊNCIO "Toracotomia mediana com secção do esterno". SILÊNCIO de 23': 09" a 23': 16" .
124	23': 16" – 23': 28"	PPP do pericárdio sendo aberto. CORTE SECO.	"Pericárdio aberto na linha mediana expondo-se o coração". SILÊNCIO de 23': 19" a 23': 28" .
125	23': 28" – 23': 34"	PP do coração batendo dentro da cavidade pericárdica. CORTE SECO.	SILÊNCIO "O coração apresentava o aumento das quatro cavidades e diminuição do tônus da musculatura".
126	23': 34" – 23': 40"	PP do coração batendo dentro da cavidade pericárdica. CORTE SECO.	"O miocárdio se apresentava friável". SILÊNCIO
127	23': 40" – 23': 49"	PM frontal de toda a equipe em ação. Quando dizemos frontal nos referimos de frente para o paciente, ou seja, a câmara se encontra posicionada aos pés da maca. A profundidade de campo foi muitíssimo bem explorada. Aqui vemos toda a equipe em diferentes camadas de profundidade. CORTE SECO.	SILÊNCIO "As veias cavas superior e inferior foram dissecadas e a seguir preparadas as suturas em bolsa no átrio direito".
128	23': 49" – 23': 54"	PP de mãos em ação no campo cirúrgico. CORTE SECO.	SILÊNCIO
129	23': 54" – 24': 00"	PP do cateter já introduzido na artéria femoral. CORTE SECO.	SILÊNCIO "Um cateter calibroso foi introduzido na artéria

			femoral para perfusão”.
130	24’: 00” – 24’: 10”	PP de muitas mãos em ação no campo cirúrgico. O coração aparece bem ao centro do quadro, pulsante. Presenciamos um verdadeiro balé de mãos. CORTE SECO.	SILÊNCIO “Dois cateteres grossos foram colocados no interior das veias cavas para drenagem do sangue venoso”. SILÊNCIO
131	24’: 10” – 24’: 20”	PPP do coração pulsante dentro de sua cavidade. Mãos e instrumentos operando-o. CORTE SECO.	SILÊNCIO de 24’: 10” a 24’: 17. “A perfusão do receptor realizou-se com oxigenador de discos...”.
132	24’: 20” – 24’: 25”	PPP do rosto de um dos médicos olhando para fora de quadro. Ele está atuando na cirurgia. CORTE SECO.	“... e bomba de roletes empregando-se sangue normotérmico”.
133	24’: 25” – 24’: 28”	PP de uma das partes da máquina oxigenadora funcionando. CORTE SECO.	SILÊNCIO
134	24’: 28” – 24’: 31”	PD de outra parte da mesma máquina. CORTE SECO.	SILÊNCIO
135	24’: 31” – 24’: 41”	PP de mãos trabalhando na retirada do coração. Não conseguimos ver nitidamente a ação, pois esta é tampada pelas mãos dos médicos. Muitas mãos. CORTE SECO.	SILÊNCIO “A aorta e a artéria pulmonar foram pinçadas e o coração ressecado seguindo-se a técnica já demonstrada”. SILÊNCIO
136	24’: 41” – 24’: 57”	PD da aorta sendo seccionada. CORTE SECO.	SILÊNCIO “Observa-se a secção da aorta logo acima do anel aórtico”. SILÊNCIO de 24’: 46” a 24’: 57”.
137	24’: 57” – 25’: 10”	PP do coração sendo retirado do saco pericárdico. Após sua retirada vemos a cavidade repleta de sangue, o qual é aspirado. CORTE SECO.	“O coração foi retirado do saco pericárdico e aspirado o sangue do seu interior”. SILÊNCIO de 25’: 01” a 25’: 10”.
138	25’: 10” – 25’: 19”	PP da cavidade pericárdica e mãos instrumentalizadas trabalhando na secção das bordas dos vasos. CORTE SECO.	SILÊNCIO “A aorta foi parcialmente separada da artéria pulmonar processando-se a regularização das bordas da secção de ambos os vasos”.

139	25': 19" – 25': 33"	PP da cavidade pericárdica e mãos instrumentalizadas trabalhando na secção das bordas dos vasos. CORTE SECO.	SILÊNCIO
140	25': 33" – 25': 39"	PP da cavidade pericárdica e de mãos instrumentalizadas trabalhando na secção dos átrios. CORTE SECO.	“As bordas da secção dos dois átrios foram regularizadas ressecando-se...”.
141	25': 39" – 25': 50"	PP da cavidade pericárdica. Vemos a retirada das aurículas do receptor. CORTE SECO.	“... as aurículas do receptor”. SILÊNCIO de 25': 40" a 25': 50" .
142	25': 50" – 26': 08"	PP da cavidade pericárdica e de mãos instrumentalizadas, ainda atuando na retirada das aurículas. CORTE SECO.	SILÊNCIO
143	26': 08" – 26': 20"	PP da cavidade pericárdica. O coração do doador é preparado para ser realocado na cavidade pericárdica do receptor. CORTE SECO.	SILÊNCIO “O coração do doador devidamente preparado foi levado para o campo operatório mantendo-se sempre a perfusão coronária e a drenagem do ventrículo esquerdo”.
144	26': 20" – 26': 27"	PP da cavidade pericárdica. Continua a ação anterior. CORTE SECO.	SILÊNCIO
145	26': 27" – 26': 35"	PP da cavidade pericárdica. Mãos, auxiliadas por instrumentos cirúrgicos, colocam o coração do doador no interior da cavidade pericárdica do receptor. CORTE SECO.	SILÊNCIO “Dois pontos separados fixaram o septo interatrial. Baixou-se a seguir...”.
146	26': 35" – 26': 40"	PP da cavidade pericárdica. Continua a ação anterior. CORTE SECO.	“... o coração para o interior do saco pericárdico”. SILÊNCIO
147	26': 40" – 26': 46"	PP da cavidade pericárdica. Continua a ação anterior. CORTE SECO.	SILÊNCIO
148	26': 46" – 26': 49"	PP da cavidade pericárdica. Continua a ação anterior. CORTE SECO.	SILÊNCIO “Com o fio de <i>nylon</i> ...”.
149	26': 49" – 26': 56"	PPP da cavidade pericárdica. Mãos atuando na sutura da parte inferior do átrio esquerdo. As	“... suturou-se a parte inferior do átrio esquerdo. Observa-se o

		mãos e seus movimentos tornam a ação ilegível, fato que ocorre em muitos momentos ao longo da cirurgia no paciente J. F. C. CORTE SECO.	segmento da sutura contínua da parte superior...”.
150	26’: 56” – 27’: 03”	PP do campo operatório sendo velado por mãos e instrumentos. Não conseguimos ver a técnica utilizada. CORTE SECO.	“... do átrio esquerdo situada atrás da aorta e da artéria pulmonar”. SILÊNCIO de 27’: 00” a 27’: 03”.
151	27’: 03” – 27’: 34”	PPP da cavidade pericárdica. Mãos trabalham em uma sutura, agora melhor evidenciada. CORTE SECO.	SILÊNCIO
152	27’: 34” – 27’: 57”	PPP da cavidade pericárdica. Continua a ação anterior. CORTE SECO.	SILÊNCIO
153	27’: 57” – 28’: 08”	PP da cavidade pericárdica. Continua a ação anterior. CORTE SECO.	SILÊNCIO
154	28’: 08” – 28’: 20”	PP da cavidade pericárdica. Vemos um conjunto de mãos bem ao centro da imagem. Todas trabalham numa segunda sutura do átrio esquerdo. CORTE SECO.	SILÊNCIO “Considerando-se as dificuldades de reforçar a sutura do átrio esquerdo, após anastomose dos grandes vasos, foi feita uma segunda sutura contínua com fio de <i>nylon</i> ”. SILÊNCIO
155	28’: 20” – 28’: 33”	PP da cavidade pericárdica. Continua a ação anterior. CORTE SECO.	SILÊNCIO
156	28’: 33” – 28’: 43”	PP da cavidade pericárdica. Vemos a artéria pulmonar sendo pinçada. CORTE SECO.	“As bordas exuberantes da artéria pulmonar foram ressecadas preparando-se a sutura desse vaso”. SILÊNCIO de 28’: 39” a 28’: 43”.
157	28’: 43” – 28’: 52”	PPP da cavidade pericárdica. Vemos as bordas da artéria pulmonar sendo pinçadas. CORTE SECO.	SILÊNCIO
158	28’: 52” – 29’: 12”	PPP da cavidade pericárdica. Bordas da parte posterior da artéria pulmonar sendo suturadas. CORTE SECO.	SILÊNCIO de 28’: 52” a 29’: 04”. “A sutura da parte posterior da artéria pulmonar se realizou com eversão de suas

			bordas pela técnica de Blalock”. SILÊNCIO
159	29’: 12” – 29’: 38”	PPP da cavidade pericárdica. Bordas da parte posterior da artéria pulmonar sendo suturadas. CORTE SECO.	SILÊNCIO
160	29’: 38” – 30’: 04”	PP da cavidade pericárdica. Bordas da parte anterior da artéria pulmonar sendo suturadas. CORTE SECO.	SILÊNCIO de 29’: 38” a 29’: 47”. “A parte anterior da sutura da artéria pulmonar se completou por uma sutura contínua”. SILÊNCIO de 29’: 52” a 30’: 04”.
161	30’: 04” – 30’: 14”	PP da cavidade pericárdica. Continuação da ação anterior. CORTE SECO.	SILÊNCIO
162	30’: 14” – 30’: 27”	PP da cavidade pericárdica. Vemos o coração sendo manipulado no centro do quadro. Dele saem tubos para a máquina de circulação extracorpórea. CORTE SECO.	SILÊNCIO “Interrompida perfusão coronária, a aorta foi seccionada transversalmente”. SILÊNCIO de 30’: 21” a 30’: 27”.
163	30’: 27” – 30’: 34”	PP da cavidade pericárdica. A aorta é seccionada. CORTE SECO.	SILÊNCIO
164	30’: 34” – 31’: 02”	PP da cavidade pericárdica. Continuação da aorta sendo seccionada. CORTE SECO.	SILÊNCIO de 30’: 34” a 31’: 01”. “A parte...”.
165	31’: 02” – 31’: 30”	PP da cavidade pericárdica. As bordas da aorta são suturadas. CORTE SECO.	“... posterior da sutura da aorta foi feita com eversão de suas bordas pela técnica de <i>Blalock</i> ”. SILÊNCIO “A face anterior da sutura da aorta também se fez com eversão de suas bordas. Depois de despinçada a aorta, a anastomose foi reforçada com linha de sutura adicional”. SILÊNCIO de 31’:19” a 31’:30”.
166	31’: 30” – 31’: 36”	PP da cavidade pericárdica.	SILÊNCIO

		Finalização da sutura das bordas da aorta. CORTE SECO.	
167	31': 36" – 31': 46"	PP da cavidade pericárdica. Finalização da sutura das bordas da aorta. CORTE SECO.	SILÊNCIO
168	31': 46" – 31': 56"	PP da cavidade pericárdica. Finalização da sutura das bordas da aorta. CORTE SECO.	SILÊNCIO
169	31': 56" – 32': 13"	PPP da cavidade pericárdica. Aqui vemos o sangue “jorrar na tela”. CORTE SECO.	“A aorta foi despinçada tomando-se todas as precauções para retirada adequada do ar aprisionado nas cavidades cardíacas”. SILÊNCIO de 32':05" a 32':13" .
170	32': 13" – 32': 46"	PP da cavidade pericárdica. Sutura da aorta é reforçada. O coração, ao centro, volta a bater espontaneamente. CORTE SECO.	“Durante o reforço da sutura da aorta...”. Novamente entra uma música clássica suave no fundo. “... os batimentos cardíacos se recuperaram espontaneamente. Observa-se que a cada sístole o sangue do ventrículo esquerdo sai pelo tubo de drenagem aberto livremente no pericárdio”. PAUSA DO LOCUTOR (32':29" a 32':46") Volume da música aumenta. Já pelo fim desse plano o andamento da música passa de “lento” para “animado”.
171	32': 46" – 32': 56"	PP da cavidade pericárdica. O coração ao centro, dentro de sua cavidade, bate no ritmo da música. CORTE SECO.	Música clássica suave ao fundo. O volume da música diminui para a entrada da voz do locutor. “Os batimentos cardíacos são eficientes e em ritmo sinusal”. PAUSA DO LOCUTOR

			“Mantêm-se o ventrículo esquerdo com drenagem aberta”. Volume da música aumenta.
172	32': 56" – 33': 03"	PP da cavidade pericárdica. Continua a ação anterior. CORTE SECO.	Música clássica ao fundo. Imagem e som parecem sincronizados.
173	33': 03" – 33': 10"	PPP da cavidade pericárdica. O septo interatrial é fechado enquanto o coração mantém-se batendo CORTE SECO.	Música clássica ao fundo. PAUSA DO LOCUTOR O volume da música diminui para a entrada da voz do locutor. “O septo interatrial é fechado com sutura contínua”. PAUSA DO LOCUTOR
174	33': 10" – 33': 13"	PPP da cavidade pericárdica. Continua a ação anterior. CORTE SECO.	Música clássica ao fundo.
175	33': 13" – 33': 18"	PPP da cavidade pericárdica. Continua a ação anterior. CORTE SECO.	Música clássica ao fundo.
176	33': 18" – 33': 25"	PM de três profissionais de costas para a câmara e preenchendo horizontalmente o quadro. Eles observam uma máquina. CORTE SECO.	Música clássica ao fundo. “Os batimentos cardíacos são observados pelos cardiologistas”. PAUSA DO LOCUTOR
177	33': 25" – 33': 36"	PP da cavidade pericárdica. O coração ao centro ainda bate ritmicamente enquanto um dos átrios é suturado. CORTE SECO.	Música clássica ao fundo. PAUSA DO LOCUTOR “O átrio direito foi fechado igualmente com sutura contínua”. PAUSA DO LOCUTOR (33': 29" a 33': 36").
178	33': 36" – 33': 55"	PP da cavidade pericárdica. Continua a ação anterior. CORTE SECO.	Música clássica ao fundo.
179	33: 55' – 34': 03"	PP da cavidade pericárdica. Coração ao centro bate fortemente. CORTE SECO.	Música clássica ao fundo. PAUSA DO LOCUTOR “Antes do fechamento do átrio, todo ar foi eliminado do seu interior”. PAUSA DO LOCUTOR

180	34': 03" – 34': 21"	PP da cavidade pericárdica. Essa imagem evidência os batimentos. Até mesmo as mãos param de se movimentar para que os batimentos do coração possam ser apreciados. CORTE SECO.	Música clássica ao fundo. PAUSA DO LOCUTOR “Os batimentos cardíacos continuam eficientes mantendo pressão arterial adequada”. PAUSA DO LOCUTOR (34': 11" a 34': 21").
181	34': 21" – 34': 34"	PP da cavidade pericárdica. O coração, no centro do quadro, bate ritmicamente. CORTE SECO.	Música clássica ao fundo. “As cânulas das veias cavas foram pinçadas interrompendo-se a perfusão”. PAUSA DO LOCUTOR (34':26" a 34':34")
182	34': 34" – 34': 47"	PP do campo cirúrgico. Mãos entram e saem de quadro. CORTE SECO.	Música clássica ao fundo. PAUSA DO LOCUTOR “Foi retirada cânula da veia cava superior”. PAUSA DO LOCUTOR (34':38" a 34':47")
183	34': 47" – 34': 54"	PP da cavidade pericárdica. Mãos finalizam as suturas de onde foi retirada a cânula/tubo. CORTE SECO.	Música clássica ao fundo.
184	34': 54" – 35':07"	PP da cavidade pericárdica. Vemos o coração pulsante no centro da imagem. Uma pinça é apontada, provavelmente, para o nó sinusal. CORTE SECO.	Música clássica ao fundo. PAUSA DO LOCUTOR “Verifica-se a integridade da área do nó sinusal do coração transplantado”. Apenas música de 35': 02" a 35':09".
185	35': 07" – 35': 30"	PPP da cavidade pericárdica. Outra cânula/tubo é retirada e levada para fora de quadro. CORTE SECO.	Música clássica ao fundo. “Retira-se a cânula da veia cava inferior”. PAUSA DO LOCUTOR (37':11" a 35':30")
186	35': 30" – 35': 40"	PP da cavidade pericárdica. Coração pulsante no centro da imagem. FUSÃO.	Música clássica ao fundo. PAUSA DO LOCUTOR “O coração transplantado bate eficientemente em sua nova situação”.
187	35': 40" – 35': 48"	PP da cavidade pericárdica. Mostra-se o pericárdio	Música clássica ao fundo.

		parcialmente fechado. FUSÃO.	PAUSA DO LOCUTOR “O pericárdio foi parcialmente fechado evitando-se compressão sobre o coração”. PAUSA DO LOCUTOR
188	35': 48" – 35': 57"	PP do tórax do receptor já fechado. Do lado direito do quadro conseguimos visualizar o tubo de drenagem. FUSÃO.	Música clássica ao fundo. “O tórax foi fechado mantendo-se a drenagem através da cavidade pleural direita”. FADE OUT da música
189	35': 57" – 36': 08"	PD do eletrocardioscópio. FADE OUT	“Eis o traçado eletrocardioscópico no final do transplante”. SILÊNCIO de 36': 00" a 36': 08" .
190	36': 08" – 36': 20"	FADE IN para PD do eletrocardioscópio. CORTE SECO.	“Este é o traçado eletrocardioscópico do mesmo coração quando ainda se encontrava no tórax do doador, antes do transplante”. SILÊNCIO
191	36': 20" – 36': 48"	PM do paciente sentado na maca acenando para a câmera. Ele transparece estar muito bem. CORTE SECO.	“O paciente teve excelente evolução pós-operatória durante dezoito dias quando apresentou então quadro de insuficiência circulatória vindo a falecer quatro semanas após a operação”. SILÊNCIO “Este filme é dedicado à sua memória e à de seu doador. Uma homenagem afetuosa de toda equipe do transplante ao bravo boiadeiro de Mato Grosso e um pleito de gratidão a aquele que sem sequer...”
192	36': 48" – 36': 53"	PM do paciente sentado na maca. A câmera é colocada em outro ângulo. TELA PRETA.	“...sabê-lo cedeu-lhe o coração”. SILÊNCIO
193	36': 53" – 37': 10"	FADE IN para cartela da Carlo	Música típica de

		Erba do Brasil. Idêntica à do plano 7. Consideramos que essa “transição” pode ser comparada ao que hoje chamamos de vinheta.	apresentação e/ou abertura, a qual tem como destaque o som de uma flauta.
194	37': 10" – 37': 20"	TELA PRETA	SILÊNCIO

LEGENDA

- .SILÊNCIO (ausência de música e locução): hiato de até três segundos
- .PAUSA DO LOCUTOR (apenas ausência de locução): hiato de até três segundos.
- .PG: plano geral.
- .PM: plano médio.
- .PP: primeiro plano.
- .PPP: primeiríssimo plano.
- .PD: plano detalhe.
- .PC: plano conjunto
- .FADE IN: surgimento da imagem ou som.
- .FADE OUT: desaparecimento da imagem ou som.
- .[...]: trechos inacessíveis.
- .(?): dúvida na grafia da palavra

ANEXO III – Entrevista do fotógrafo B. J. Duarte ao MIS/SP, 14 maio 1981

Tabela e entrevista em áudio fornecida pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo através do endereço eletrônico: <<http://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-do-fotografo-b-j-duarte-parte-13>>. Acesso em: 15 jul. 2019. Transcrição nossa.

LEGENDA

(?): expressões, nomes e palavras não compreendidos

Título: [Entrevista do fotógrafo B. J. Duarte parte 1/3] at.	
Tipo: História oral	
Número do Item: 00647FTG00188AD	Número de Registro: 118.1; A. 1377A118.1; A. 1377A
Uso e acesso: Consulta local sem agendamento; Divulgação virtual	
Coleção: 00647FTG - Fotógrafos	
Autoridades: Boris Kossoy B. J. Duarte Moracy de Oliveira Hans Günter Flieg Máximo Barro Carlos Alberto Pereira Paulo Pereira Barbosa	Classificação: Entrevistador(a) Entrevistado(a) Participante Fotografia Participante Técnico de som Fotografia
Local de Produção: São Paulo - São Paulo - Brasil	
Data de Produção: 14/05/1981	
Local de gravação: Museu da Imagem e do Som de São Paulo - São Paulo - Brasil	
Data de Gravação: 14/05/1981	
Suporte/Formato: CD	
Duração: - h 47min 55s	
Idioma: Português	

Descrição: Entrevista do fotógrafo Benedito Junqueira Duarte.
Gênero: Entrevista de História Oral
Descritores: fotógrafo; fotografia; fotojornalismo
Descritores Geográficos: São Paulo - São Paulo - Brasil
Descritores Onomásticos: Prestes Maia

Museu da Imagem e do Som em 14 de maio de 1981

Temos a grata satisfação de receber no nosso estúdio de som para prestar seus depoimentos o Dr. Benedito Junqueira Duarte, B. J. Duarte. Nessa ocasião contamos com a presença do crítico de fotografia e historiador Moracy de Oliveira, do fotógrafo Hans Günter Flieg, do historiador do cinema Prof. Máximo Barro, e Boris Kossoy, entre os entrevistadores. Técnico de som, Carlos Alberto Pereira, registrando esse acontecimento, e Paulo Pereira Barbosa, fotógrafo desse acontecimento.

Ent. 1 - Benedito Junqueira Duarte, sua biografia de 1º infância.

B. J. Duarte (01': 30'"): Eu nasci em Franca, estado de São Paulo, em 11 de julho de 1910. Sou filho de Ermínio Monteiro Duarte e Jovina Junqueira Duarte. Minha infância se transcorreu ao contrário do que possa parecer, não na Franca, mas aqui mesmo em São Paulo, para onde eu vim em muito tenra idade. Cursei aqui o externato Elvira Brandão, depois a Escola Modelo da Praça e isto mais ou menos até os 10 anos. Nessa época houve uma oportunidade que raramente deve acontecer na vida de qualquer um de nós. Eu tinha um tio que fora fotógrafo da corte imperial do Brasil e que se exilara na França desgostoso com a Proclamação da República. E isso deu ensejo a um velho amigo meu de dizer um dia que, se não fosse a Proclamação da República, não haveria cinema científico em São Paulo, do qual fui eu um dos pioneiros. Este tio, se sentindo em idade muito avançada – ele morreu com 86 anos –, escreveu ao meu pai perguntando se ele não queria mandar um dos filhos para ele ensinar o ofício e deixar em herança o equipamento dele. (03': 20'") Porque quando ele se exilou na França ele construiu nos arredores de Paris, um arrabalde chamado *Bois-Colombes*, uma casa muito grande, uma verdadeira mansão, e em cuja *mansarde* ele montou um ateliê, um estúdio de fotografia com tudo quanto havia de moderno na época. Realmente era um aparelhamento de primeira ordem e o escolhido entre os filhos fui eu, por um fato muito

simples. É que minha irmã Maria Aparecida já estava convivendo com este casal de tios na França, e Maria Aparecida, de apelido Nini, havia sido a minha mãe espiritual. Ela que me criou na ninhada de filhos. Éramos cinco e ela é quem tomava conta do último nascido que era eu. Ela já estava vivendo com estes tios e meu pai e minha mãe acharam que seria muito conveniente ela ter um irmão lá, ao pé dela, e eu fui pra lá com 10 anos de idade. Convivi com meu tio dois anos mais ou menos, que foram dois anos de intenso aprendizado. Nós vivíamos, o velho e eu, metidos em laboratório, atrás daquelas enormes câmeras que podiam fotografar até com chapas 30 por 40 com uma cor só, e foi realmente um aprendizado intensivo e de bases muito sérias. (05': 20") Infelizmente uma pneumonia, uma broncopneumonia, levou meu tio no ano de 23, e ali eu tinha, eu tinha não, mas havia duas opções: ou eu voltar para o Brasil ou continuar o meu aprendizado na França. Um procurador do meu tio achou melhor que eu continuasse para completar esse aprendizado tão bem iniciado e procurou um dos maiores estúdios de Paris, de cujo proprietário era muito amigo do meu tio. Ele chama-se Reutlinger. Ele era de ascendência alemã, filho de um casal do Peru. O pai dele era alemão casado com uma peruana. Ele era nascido no Peru, mas fixou-se, não sei porque causas, na França, e tornou-se um dos maiores fotógrafos parisienses na época. E lá fui eu pela mão do Mr. Marcel Grandhomme, que era o procurador de meu tio, falar com o Mr. Reutlinger. Ele era um homem muito afável, gostava muito de criança e me fez muita festa. Dizia que se eu não fosse sobrinho de Mr. de Guimaraens... Ele falava Guimaraens ao invés de Guimarães.

Ent. 1. Um segundinho... O seu tio era José Ferreira Guimarães?

B. J. Duarte (07': 01"): José Ferreira Guimarães. Mas... dizia ele que se eu não fosse sobrinho de seu amigo Mr. de Guimaraens ele não poderia me aceitar, porque o Reutlinger não aceitava aprendizes. Só aceitava gente altamente qualificada. Mas que ele teria um enorme prazer em receber o sobrinho de seu amigo. E nesse dia mesmo ele me tomou pela mão e me apresentou a todos os empregados da firma, que eram 12 ou 15 mais ou menos. Ele tinha um andar inteiro no Boulevard Montmartre esquina da rua 9ème em Paris, e eu passei então a frequentar diariamente, como empregado, praticamente sem ganhar nada, o estúdio do Mr. Reutlinger, que foi a maior escola prática que alguém podia almejar.

Ent. 1. Isso aconteceu em que ano, Benedito?

B. J. Duarte (08': 05"): De 23 em diante, 1923 em diante. No fim de dois anos de aprendizado ele me promoveu a empregado dele. Eu tinha então 15 anos. Continuei o que

seria então o seu assistente de câmera. Era eu quem preparava aqueles enormes chassis, com aquelas chapas de vidro. Era eu quem arrastava refletores... E uma coisa curiosa... Ele tinha no seu ateliê uma câmera, desse tamanho mais ou menos, daqui em que nós nos encontramos, com um muro de vidro de cada lado, e em cima umas carretilhas, e em cada uma ele punha uma canequinha e punha doses de magnésio, e ele fazia efeitos de luz botando uma canequinha lá, outra canequinha aqui, outra no meio e etc. Então as ordens eram essas e era eu quem comandava o carregamento das canequinhas e a sua colocação dentro dessas gaiolas. Ele dizia *trois en arrière*, que quer dizer três para trás, ou então *trois en avant*, era a coluna três para frente ou então no meio da coisa. (09': 34") E assim ele distribuía aquelas canequinhas e com uma só centelha elétrica comandada por uma pera na sua mão, ele fazia aquilo tudo explodir no mesmo tempo. E tinham efeitos de luz fantásticos.

Ent. 1. O estúdio era Reutlinger?

B. J. Duarte (09': 59"): Reutlinger. Pois é, mas em francês chamava Mr. Reutlinger. Chez Reutlinger.

Ent. 1. Se dedicava basicamente a quê Benedito?

B. J. Duarte (10': 04"): À fotografia artística, retratos, *portrait*, casamentos, grandes festas. Tudo isso eles faziam.

Ent. 1. Retratados *in loco* ou no estúdio?

B. J. Duarte (10': 15"): Geralmente no estúdio. Agora... às vezes, uma vez eu fiz até uma viagem com ele na Holanda para fotografar, não sei... uma das filhas da rainha da Holanda naquela época, e fomos lá, nós dois. E esta escola eu frequentei até voltar para o Brasil. Conheci lá os grandes nomes do cinema: René Clair, Marcel L'Herbier, e... aquela turma toda da *Avant Garde*, inclusive um indivíduo chamado Cavalcanti, que eu sempre pensei que fosse italiano e só vim a saber que o Cavalcanti que eu conhecera lá menino, que eu conhecera não, que eu vira, porque eu não tinha nem a capacidade de fazer parte daquele grupo, mas que eu tive que fotografar, era o nosso Alberto Cavalcanti. Nessa época ele já trabalhava na *Avant Garde* com Marcel L'Herbier e já era um documentarista muito respeitado.

Ent. 1. Em que ano você voltou ao Brasil?

B. J. Duarte (11': 27'"): Em 29. 1929 eu voltei.

Ent. 2. Nessa época de França, você, por acaso, esteve em contato com Tarsila¹⁶¹? Eu pergunto isso porque recentemente você mencionou que chegou a conhecer a Tarsila mais tarde aqui.

B. J. Duarte (11': 49'"): Não. Eu só vim a conhecer a Tarsila depois de minha vinda pro Brasil. Conheci no meio daquele grupo da Semana de Arte Moderna, que nessa época estava muito ativo, e através de meu cunhado Sérgio Milliet. Sérgio Milliet foi íntimo da Tarsila e foi uma das figuras notáveis da Semana de Arte Moderna, e foi através dele que eu conheci Tarsila. Mas, em compensação, conheci alguns grandes nomes da fotografia de então, como: Nadar¹⁶², que era vivo e o Man Ray, que foi o iniciador, o pioneiro do Surrealismo na fotografia, que era um homem absolutamente louco, completamente desvairado, tinha até medo dele. Eu era menino, quando ele aparecia lá eu tinha medo dele, porque ele tinha coisas incríveis né? Uma vez ele perguntou se ele podia me tirar uma fotografia de cabeça para baixo. Eu fiquei horrorizado com aquilo, tratei de ir saindo de mansinho e não quis mais ver o homem. Daqui a pouco ele era capaz de me pedir para tirar fotografia de cabeça para baixo sem roupa! Mas ele era alucinado, mas um sujeito muito inteligente e era norte-americano, por sinal, mas totalmente integrado no meio artístico de Paris.

Ent. 2. Quando Man Ray trabalhava, ele estava sempre drogado ou não?

B. J. Duarte (13': 17'"): Olha... eu não tinha juízo, não tinha capacidade para julgar, porque eu não conhecia essas coisas, sabe? Droga e bebida e coisa... Sempre fui muito arredio a isso graças à educação que meu tio me deu, que era uma educação muito austera. Mas eu tenho a impressão hoje que ele só podia fazer aquelas maluquices dele drogado, realmente. Porque ele tinha assim... rasgos de gênio, né? Naquelas fotografias que ele tirava, que era o primeiro a fazer aquilo, acredito que ele estava meio perturbado, realmente.

¹⁶¹ Tarsila do Amaral (1886-1973) inicia seus estudos em artes no ano de 1918 no ateliê de Pedro Alexandrino, onde conheceu Anita Malfatti. Em 1920 vai estudar em Paris, mas já em 1922, sabendo sobre a Semana de Arte Moderna, volta ao Brasil. Já no Brasil Tarsila do Amaral, a convite de Anita Malfatti, entra para o grupo modernista e começa a namorar Oswald de Andrade. O grupo (chamado grupo dos cinco) era formado por Tarsila, Anita, Oswald, Mário de Andrade e Menotti Del Picchia. Disponível em: <<http://tarsiladoamaral.com.br/biografia/>>. Acesso em: 26 jul. 2019.

¹⁶² Félix Nadar (1820-1910), pseudônimo de Gaspard-Félix Trounachon, ficou famoso por seus retratos fotográficos e seus feitos inovadores. Disponível em: <<http://www.arqnet.pt/portal/biografias/nadar.html>>. Acesso em: 26 jul. 2019.

Ent. 2. Esse teu contato com a *Avant Garde* foi o primeiro contato que você teve com o cinema ou você frequentava o cinema já no Brasil?

B. J. Duarte (14': 00'"): Não, não. Foi o... eu frequentei, comecei a frequentar o cinema através dos artistas de cinema que eu, no estúdio de Mr. Reutlinger, para as fotografias de publicidade. E... uma vez fui com ele tirar umas fotografias nos estúdios da *Gaumont*, que estava na época, em atividade, e aquilo me deixou fascinado! Aqueles estúdios, aquelas câmeras, alguns sets, alguns palcos de filmagem ainda eram iluminados pela luz do dia, com grandes galerias iluminadas e envidraçadas, mas já estava começando a iluminação por refletores nessa época.

Ent. 2. Duarte, conte alguma coisa a respeito da fotografia publicitária que você mencionou agora, em Paris, nesses anos de 23 a 29.

B. J. Duarte (15': 07'"): A fotografia publicitária não tinha muita utilização. Era lá um ou outro que fazia, mas fazia de uma maneira muito acadêmica, com pouca criatividade. Não é esta explosão que nós temos hoje. Uma coisa infinita. Aliás, o campo da fotografia sempre foi infinito, o campo da fotografia e do cinema. Mas era muito pouco utilizada. Era mais o desenho industrial, o desenho quase fotográfico que era utilizado, principalmente nas revistas, como a *Illustration*, que eu não sei se até hoje existe. Mas a *Illustration* era uma revista grande, quase 30 por 40 mais ou menos o tamanho dela, e que era uma revista como hoje é o *Vogue*, né? Na época era o *Vogue* francês. De modo que havia muito pouca utilização. Eu não me lembro bem, mas me lembro bem dos desenhos, que eram verdadeiras fotografias. Já tinha perdido essa característica de desenho para tomar um aspecto fotográfico, realmente.

Ent. 1. Benedito, quando você chega ao Brasil, como você encontra a fotografia, no caso, em São Paulo?

B. J. Duarte (16': 26'"): Eu conheci poucos fotógrafos retratistas, os fotógrafos artistas, artísticos, digamos assim. Porque quando eu cheguei em São Paulo meu irmão era redator chefe do *Diário Nacional*, que era então o Diário de oposição – era órgão oficial do Partido Democrático, que fazia oposição ao Partido Republicano Paulista, que era o partido quase que único, era o partido da situação durante muitos anos, o partido dos grandes fazendeiros e dos grandes políticos. E eu comecei a fazer fotojornalismo ao mesmo tempo em que eu comecei a fazer a minha formação intelectual. Porque se eu tivera esta permanência em Paris, eu não

frequentei escola nenhuma lá, eu apenas tinha os meus primeiros anos de alfabetização aqui no Brasil. O que me salvou nessa época é que eu era um devorador de livros. Eu lia desde Arsênio Lupin até as obras de Victor Hugo e etc., que para uma criança, uma criança não, um rapazinho, era uma coisa realmente rara. (17': 44") Eu me lembro que uma vez, num ônibus em Paris, eu vinha pro trabalho lendo *Notre Dame de Paris* e uma senhora idosa começou... eu vi que ela estava querendo ver o que eu estava lendo, há horas tantas ela não resistiu e me perguntou: _Meu filho me dá licença de ver o que você está lendo? Aí eu mostrei pra ela. E ela: _Meu Deus! Meu Deus! Foi preciso que eu visse um rapaz de 15 anos, de 14 anos... Você não é Francês. Falei: Não sou. _Eu vi pelo seu sotaque que não era. De que realidade você é? Eu disse: Eu sou brasileiro. _Hum! Imagine! Vindo de tão longe pra mostrar nesta idade tanto interesse pela nossa fotografia, pela nossa... literatura. Que Deus o abençoe! Me lembro até hoje dessa velhinha. De modo que eu era um devorador de livros. Eu lia tudo e isso me deu uma base muito grande para o meu ginásio aqui e depois para a Faculdade de Direito¹⁶³. De sorte que eu não tinha muito contato com esses fotógrafos, mas eu me lembro do Rosenfeld¹⁶⁴, por exemplo, que tinha um estúdio, se eu não me engano, na praça do Patriarca, na Rua 15, na Rua Líbero, me parece que era na praça do Patriarca... Mas eu tinha mais contato com os fotógrafos de jornal dessa época, principalmente depois que... em 1938, não, 36, o governador Armando de Salles Oliveira resolveu fundar uma revista muito grande, a *Revista São Paulo*. Hoje uma coleção dessa revista é um... uma raridade bibliográfica. Eu vou antecipar dizendo que eu deixo no meu testamento para a Cinemateca esta coleção da revista encadernada e com os autógrafos dos seus redatores de então, que eram nada menos do que Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia, Osmar Pimentel e Francisco Carlos de Castro Neves que foi depois deputado federal e secretário do trabalho no governo Jânio Quadros. E na equipe técnica era eu e o Theodor Preisling que eu terei a ocasião de falar mais... mais... correntemente daqui a pouco.

Ent. 3. Professor, o senhor logo que voltou foi pro fotojornalismo. O senhor poderia contar mais ou menos como era o fotojornalismo dessa época? Porque hoje a gente pensa em fotojornalismo com uma série de facilidades, equipamentos e... enfim.

¹⁶³ Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. A Academia de Direito de São Paulo foi criada em 1827, logo após a proclamação da Independência do Brasil e foi a primeira a integrar a Universidade de São Paulo no momento de sua criação, em 1934. Disponível em: <<http://www.direito.usp.br>>. Acesso em: 14 ago. 2019

¹⁶⁴ Max Rosenfeld (?-1962), “imigrante austríaco, estabelecido no Brasil desde 1915, manteve estúdios no Rio de Janeiro e em São Paulo com produção majoritária de retratos, mas também atuava no registro de paisagens”. Em publicidade no *O Correio Paulistano* de 21 de maio de 1939 ele se anuncia como “o photographo da elite”. (LEMOS, 2016, p. 64-65).

B. J. Duarte (20': 56'"): Não era não, era uma vida muito dura a deles. Primeiro que eles não eram considerados jornalistas. Eles eram considerados fotógrafos de jornal, que era o degrau mais baixo de uma redação. Eles eram obrigados a andar engravatados. Não é como a liberdade de hoje que às vezes entra um indivíduo num baile de gala vestido como se fosse um estivador. Eu não falo, não quero falar mal disso, mas é um fruto da época. Mas nessa época havia muito formalismo e... nessa época também havia um fato que dificultava muito a reportagem fotográfica, principalmente em interiores, que era a ausência do flash. A ausência daquelas lâmpadas de flash que vieram depois. Nós trabalhávamos com magnésio e só nos era permitido tirar uma única fotografia, porque aquilo levantava uma nuvem de fumaça dentro do ambiente que não era possível, realmente, num baile, num jantar, num banquete. Aquilo permanecia. E era uma nuvem pesada que ficava assim no ar, era preciso abrir todas as janelas pra tirar aquela fumaceira de lá. Então, o grupo de fotógrafos, que era às vezes uns sete ou oito, se reunia, cada um com sua objetiva tapada e o chassi devidamente aberto, e na hora do comando um deles dava um tiro só. Então aproveitava esse tiro pra tirar pra todos.

Ent. 3. O senhor disse também que o senhor veio a trabalhar num jornal que fazia oposição na época..., né?

B. J. Duarte (22': 52'"): É. E só eu e Deus sabe o que eu padeci nessa época.

Ent. 3. É, era isso que eu gostaria de saber... Onde, por exemplo, foi o seu trabalho como fotógrafo.

B. J. Duarte (23': 00'"): Vou lhe contar um único episódio. Nas eleições para prefeito, se não me engano, prefeito ou vereador de 1929 ou 30, não me lembro bem, eu fui destacado para documentar o colégio eleitoral do Bom Retiro. O colégio eleitoral do Bom Retiro era chefiado por um "italianão", um verdadeiro gigante, chamado Major Molinaro. Vocês já ouviram falar nessa figura? Um sujeito muito pitoresco, mas muito impulsivo e atrabiliário. Lá fui eu em companhia de um redator chamado Benevides de Rezende, que morreu há pouco tempo, uns cinco, seis anos atrás. E o Benevides descobriu, por detrás de um biombo no pátio desse colégio, uma turma de falsificadores de ata, e nós, escondidos, subimos no primeiro andar e eu comecei a tirar fotografias daquele grupo lá embaixo. Só um biombo que nos escondia. E a horas tantas eu fui descoberto. E o chefe dos capangas, porque eles tinham lá uma turma de segurança, era tudo capanga, voou por cima de mim, mas a minha sorte foi aparecer o Major

Molinaro que pegou-lhes: _Vocês não tem vergonha! Com aquele sotaque de italiano que diz [...] etc, de bater numa criança?! _Venha cá menino, de onde é que você é? Aí eu disse: _ Eu sou do *Diário Nacional*. Humilde, com um “medão” daquele gigante. _ Ah!... Você é daquele jornal, que pena, eu sou muito amigo do seu irmão, o Paulo Duarte. De vez em quando nós comemos uma macarronada juntos. Apesar de ser um patife! Aquele homem vive falando mal de nós, dizia ele (24’: 57”). Vem cá, vamos almoçar. E eu com a minha câmera que era uma mala desse tamanho, câmera 13X18, uma *Graflex* 13X18, lá fui eu com o Major Molinaro. Ele entrou numa daquelas cantinas e ele devia ser um sujeito muito respeitado porque o..., desde o porteiro até o dono do “buteco”, ele era recebido com reverências e todas as cerimônias possíveis. Era uma grande personagem. Lá fomos eu pra um canto. Falou: _Senta aí, vamos almoçar. Oh Genaro! Traz aí uma macarronada pro meu amigo. E... não parava de falar. Ele comia aquela macarronada se lambuzando todo de molho. Grandes pedaços daquele pão italiano... passava no prato... No fim disso tudo ele limpou a boca e tirou o guardanapo... Falou: _Agora vamos conversar, agora nós podemos conversar. O que você tirou lá em cima? Falei: _Ah... eu não tirei nada, vi aquele grupo, tirei... _Não, fala a verdade, você estava tirando dos meus amigos lá embaixo. Eles não estavam fazendo nada. Eles só estavam tomando notas da eleição. Mas isso não é coisa para publicar, você sabe, isso é coisa de partido, dizia ele, não tem nada com jornal. De modo que você vai fazer uma coisa, nós vamos abrir esses seus “trecos” aí, diz ele. Bom, eu já estava mais animado com aquela recepção que ele me havia proporcionado, mais animado ainda pela macarronada que havia devorado com ele. E... comecei a dar um chassi pra ele. Ele abria e fechava. _Esse está liquidado! E os chassis eram duplos. Frente e verso. Ele abria os dois. E assim foi. Mas deixei um chassi na câmera, mas ele não era homem de se deixar enganar. _Acabou? Ele perguntou. Falei: Acabou sim senhor. E esse que está grudado no seu aparelho? _Não! Esse está virgem. _ Ah... meu filho, virgem hoje nem floresta! Diz ele (risos). De modo que nós vamos ver essa virgem de perto. (27’: 11”) E abriu também e... velou tudo. Depois me abraçou de novo, saímos sem pagar, evidentemente, aquela alta refeição. Ele chamou o José Pino que era um motorista de taxi da esquina e falou:_Leva esse rapaz pra onde ele mandar. E olha! Volte sempre! Você está muito magro, pra você engordar. E assim foi meu contato com Major Molinaro. Longe eu estava de supor sequer, que o Major Molinaro seria o objeto de um verdadeiro furo jornalístico que eu dei na época. A redação do *Diário Nacional* era ali na Rua Benjamim Constant quase esquina com Largo São Francisco e a Assembleia Legislativa é no Largo João Mendes, na cabeceira do viaduto atual, viaduto Dona Paulina. O Major Molinaro fora até a Assembleia e lá um inimigo dele, quando ele ia entrando, desfechou-lhe três tiros e

ele caiu na porta da Assembleia. Um jornalista nosso que estava na Assembleia nessa hora imediatamente telefonou pro *Diário Nacional* e eu fui pra lá feito uma bala. E consegui fotografar o Major Molinaro caído com dor de coração (porque vivia bem aquele homem heim!), caído através das pernas de gente e coisa... Eu tirei fotografias dele e quando os meus colegas chegaram o Major Molinaro já estava na polícia central numa mesa de autópsia. De modo que no dia seguinte meu jornal foi o único a publicar aquelas fotografias. E modéstia parte, elas estavam tão bem documentadas que o Gabinete de [...] acabou requisitando as fotografias para ilustrar o inquérito. Foi assim que eu me despedi do meu amigo Molinaro.

Ent. 3. O senhor continuou no fotojornalismo por quanto tempo mais trabalhando?

B. J. Duarte (29': 24'"): Eu trabalhei até às vésperas da Revolução de 1930. Depois de 30 o *Diário Nacional* foi decaindo e eu também já estava me preparando para a Faculdade de Direito. Já estava no ginásio. Continuava a trabalhar, aí já no retrato artístico. Eu tirava fotografia dessas grandes personalidades, principalmente desse grupo da Semana de Arte Moderna: Dona Olívia Penteadó, a Tarsila, o Guilherme de Almeida, a senhora dele que é viva até hoje, não me lembro bem do nome dela, do Rubens Borba de Moraes, do Tácito de Almeida, do Sérgio Milliet, do meu irmão Paulo... De modo que eu trabalhava muito tirando fotografia da sociedade. Primeira comunhão, batizados, etc. E às vezes eu me pergunto hoje como é que eu poderia pôr toda a minha tralha na traseira de um bonde dando 1 mil réis para o motoneiro para ele me permitir que eu pusesse meus aparelhos ali, porque uma corrida de taxi iria pesar muito nos meus orçamentos. Até hoje eu me pergunto como é que eu conseguia levar aquilo tudo, tripé, uma caixa com lâmpadas de refletores e uma câmara e etc. Enfim, eu acho que só a mocidade é capaz desses milagres, sabe?

Ent. 2. Eu gostaria muito que você falasse do seu arquivo.

B. J. Duarte (31': 14'"): Do meu arquivo? Infelizmente eu falo com muita amargura. Eu tinha um arquivo de mais ou menos umas 10.000 chapas, não sei se tanto, mas aproximadamente, alguns milhares. E eu guardava isso num caixote grande e quando eu tive de me mudar da casa que eu morava – que lá é mais uma “chacarinha” do que uma casa –, por motivo do falecimento da minha primeira mulher, nessa época eu fui convidado para representar o Brasil num congresso de cinema científico, no Congresso Internacional de Cinema Científico em Madrid, e nesse ínterim as minhas irmãs fizeram a minha mudança, da casa do Jabaquara para a casa delas, com quem eu iria morar daí por diante. E quando eu cheguei eu senti falta. Eu

comecei a arrumar minhas coisas e vi que o caixote tinha desaparecido. Voltei para o Jabaquara no mesmo dia. Estava lá o comprador da casa, que se tornou muito meu amigo. Até hoje eu frequento a fazenda que ele tem em Minas, passo lá férias ou fins de semana, e procuramos por todo lado e não achamos esse caixote. Um caixote preciosíssimo de toda uma época de São Paulo. Nunca mais tive notícias dele.

Ent. 2. E você acha possível que se consiga cópias, ampliações desse material, assim, em mãos de particulares...

B. J. Duarte (33': 02'"): Eu não sei com quem estão, sabe? A Dona... Como é que chama a senhora do Guilherme de Almeida, meu Deus? Daqui a pouco me lembro. Ela deve ter essas fotografias ainda. Eu tenho umas do Mário de Andrade. Tenho uma coleção do Mário de Andrade que, aliás, está na prefeitura. Quando eu trabalhei lá nos arquivos da prefeitura eu doei os negativos, que por acaso escaparam dessa perda. Tirei também do Lasar Segall, do Menotti Del Picchia, do Paulo Setúbal... Uma das últimas fotografias dele eu que tirei e estão lá nos arquivos de fotografia da prefeitura, do Departamento de Cultura na divisão do Departamento de Arquivo e História.

Ent. 2. Seria o caso de fazer um levantamento, agora, da obra do fotógrafo. Não somente das pessoas retratadas, mas originalmente para reunir o material...

B. J. Duarte (34': 15'"): Seria bom realmente, mas eu não tenho notícias de nenhuma, sabe? Eu tenho essas que eu mencionei, que estão lá, que por acaso escaparam, a do Mário de Andrade... E agora ainda fiz uma coleção pro Pedro Nava, porque ele me citou num dos capítulos de suas memórias, ele me citou com grande admiração e eu fiquei muito comovido porque ele tinha visto uma dessas fotografias do Mário. Ele tem uma verdadeira veneração pelo Mário de Andrade, então eu mandei uma coleção pra ele e ele me mandou uma carta muito carinhosa que eu conservo com muito amor. Agora, é possível que a Dona Baby¹⁶⁵ tenha alguma coisa dessa época, porque eu tirei a fotografia dela, tirei do Guilherme, tirei do irmão do Guilherme, o Tácito, tirei de um grande amigo dele que era o Rubens Borba de Moraes, que foi bibliotecário da Biblioteca Municipal de hoje, um dos primeiros, foi o

¹⁶⁵ Sra. Baby de Almeida, esposa do Guilherme de Almeida (integrante do movimento modernista brasileiro), foi importante na constituição do que hoje é conhecido por "Casa Guilherme de Almeida", um museu biográfico e literário firmado na casa em que os dois viveram de 1946 até meados 1969. Disponível em: <<http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/museu/>>. Acesso em: 14 ago. 2019.

primeiro se não engano, depois trabalhou muito tempo na UNESCO e não sei onde ele anda atualmente... Mas deve estar por aí.

Ent. 2. Está em Bragança Paulista.

B. J. Duarte (35': 20'"): Ah é? Conhece ele?

Ent. 2. Conheço.

B. J. Duarte (35': 22'"): Ah é?

Ent. 2. Não tive contato ultimamente com ele, mas sei que está em Bragança. Eu não vou encontrá-lo facilmente, mas eu sei por acaso por que procurei por ele no ano passado.

B. J. Duarte (35': 33'"): Se o encontrar novamente pergunte a ele se ele tem alguma coisa disso. É preciso que eu diga ainda que nesta época eu cometi um pecado de vaidade e de juventude. Eu assinava as minhas fotografias por um pseudônimo e esse pseudônimo me foi sugerido pelo Herbert Levi, que hoje é Deputado Federal, político de grande destaque, e que tinha sido meu colega de infância na escola Modelo da Praça da República. E nessa época ele fazia jornalismo, ele era cronista esportivo do *Diário Nacional* e campeão brasileiro de braçada clássica e era muito meu amigo. Tirei fotografia dele também. E eu... eu tinha uma maneira de iluminar, pra época, um pouco estrambótica: por baixo, por cima, às vezes só iluminava o rosto, deixava todo o corpo esmaecido na sombra e ele achava aquilo “vampiresco”. Então ele disse: _Olha, você tem que assinar suas fotografias com a abreviatura de VAMP, v. a. m. p. Aquilo soou pra mim como uma coisa sonora de algo realmente representativo. E eu passei a assiná-las com este pseudônimo. Até na *Revista São Paulo*, no quadro dos redatores, eu compareço com este pseudônimo que hoje me parece uma coisa de um mal gosto, de uma coisa incrível que eu gostaria de enterrar pro resto da vida. Só estou falando nisso porque vocês estão exigindo.

Ent. 1. É curioso que, pesquisando, um ano atrás ou um pouco mais, da *Revista São Paulo*, que eu não tive conhecimento, de repente encontrei num sebo vários números da revista e eu fiquei fascinado com as fotomontagens assinadas por VAMP e Preising. Eu sempre quis saber quem era VAMP. Eu vinha conversando com você pelo telefone e você falou VAMP sou eu. (risos)

B. J. Duarte (37': 50'"): Foi mesmo. Tem razão.

Ent. 1. Me fala sobre essas fotomontagens, Benedito.

B. J. Duarte (37': 55'"): Bom, as fotomontagens eram feitas por uma equipe. Nós fornecíamos as fotografias, o Preising e eu, que éramos os dois únicos fotógrafos da revista¹⁶⁶. O Lívio Abramo, que é um grande gravador de hoje, naquela época ele vivia um pouco na clandestinidade, por que ele já era comunista na época, e foi uma época muito brava. Não havia propriamente a liberdade que há hoje, apesar de dizerem que não há, eu acho que comparado com aquela época, hoje é uma época de plena liberdade.

Ent. 2. Você está falando dos anos...

B. J. Duarte (38': 38'"): Dos anos 20. 28, 29, por aí.

Ent. 2. Mais uma pergunta. Com que câmera você trabalhava na época dessas fotomontagens? Já era 35 mm?

B. J. Duarte (38': 51'"): Não, não. Pera aí. Eu comecei a trabalhar no *Diário Nacional* com a câmera que eu trazia de lá que era uma *Mentor Reflex 6X9*. E quando eu cheguei aqui eu comecei a trabalhar com essa *Graflex 13X18*, mas que era muito incômoda, principalmente pra esporte, néh? Um elefante na minha mão. Então passei a trabalhar com a minha câmera de 6X9. É, era a câmera quadradinha, era de 6X9, não era muito grande, a grande era 13X18, e que me permitia focalizar através do espelho. Foi uma das primeiras câmeras de espelho refletor que apareceram no mercado. E aquilo foi um escândalo. O dia que eu apareci num campo de futebol pra tirar umas fotografias do Palestra contra o Coríntias, por exemplo, todo mundo me rodeou, aqueles fotógrafos todos porque eles estavam com as suas... A menor era 9X12 e eu comecei a trabalhar com essa câmera de 6X9. Quando eu conheci o Preising ele me iniciou nos segredos do pequeno formato, quer dizer, da *Leica* e da *Contax* que eram as duas únicas que haviam na época. A *Contax* era fabricada pela *Zeiss Ikon* e a revista comprou uma *Contax* pra mim, e o Preising continuou a trabalhar com a *Leica* dele, e foi ali que ele me iniciou, inclusive os banhos de grão fino, que não se falava ainda, mas nessa época foi ele que começou a usar... Pode falar.

Ent. 2. [...]

¹⁶⁶ Carlos Rosen e Alberto Cerri também chegaram a ser creditados como fotógrafos da *Revista São Paulo* (LEMOS, 2016).

B. J. Duarte (40': 40'"): Isso mesmo. Diamidofenol... Tinha uma fórmula que era à base de diamidofenol. Me lembro muito bem disso.

Ent. 1. Benedito, seria esse um dos inícios da fotografia em 35 mm, pelo menos em São Paulo?

B. J. Duarte (40': 56'"): Foi, foi o Preising que introduziu a *Leica* em São Paulo.

Ent. 1. Isso por volta de?

B. J. Duarte (41': 03'"): Isso já é mais tarde. É por volta de 35, 36, por aí.

Ent. 1. Só pra estabelecer a cronologia... Então o seu período de atuação no Jornal foi...

B. J. Duarte (41': 16'"): Foi até os anos... até fins de 1930, depois da Revolução de 30. Quando eu saí do *Diário Nacional*? Eu saí no fim de 1930 e entrei em 1928, fins de 28, a princípio de 28, por aí.

Ent. 1. E a época da revista *São Paulo*...

B. J. Duarte (41': 40'"): A época da *Revista São Paulo* foi a época do governo do Armando de Salles. É de... 35, 36, 37, por aí.

Ent. 1. E depois dessa época? Continuava ainda com a fotografia?

B. J. Duarte (41': 53'"): Continuei sempre. Eu fiz todo o meu curso com fotografia. Mas, da fotografia para o cinema foi um passo muito curto. E do cinema para o cinema científico, o passo foi menor ainda.

Ent. 1. Duarte, eu tenho muito interesse em saber exatamente o que aconteceu na Rua Libero Badaró. O que foi que você descobriu lá quando você trabalhava na Prefeitura? Quando é que aconteceu isso exatamente? Nos porões da prefeitura.

B. J. Duarte (42': 23'"): Ah... nos porões da Prefeitura. Foi bom você lembrar. Foi o seguinte. Meu irmão era assessor jurídico do prefeito Fábio Prado, o meu irmão Paulo, e um dia ele me telefonou: _Olha, eu quero que você venha aqui ver umas coisas que nós compramos. E eram grandes caixotes cheios de negativos embrulhados em palha e etc. e tal. Negativos que iam do

24X30 ao 9X12, e negativos de São Paulo antigo. Ele havia comprado do Becherini¹⁶⁷... Becherini foi o primeiro fotógrafo de jornal em São Paulo, e ele trabalhou para *O Estado*, e era um italiano muito vivo. Ele tinha viajado pelo Brasil inteiro, era muito ativo. Os filhos dele ainda vivem até hoje, meu dou até com eles. E o Becherini começou a fotografar São Paulo não apenas com o desejo, evidentemente, de documentar uma época, mas para documentar relatórios, seja da Prefeitura, seja do próprio Estado, na secretaria de obras e na Prefeitura, nas aberturas de alargamento de ruas, é... de obras públicas e etc. Ele fotografava muito (43': 53"). E fez uma verdadeira coleção. Mas ele não se contentou apenas em fotografar a São Paulo na época, ele começou a comprar chapas antigas do velho Valério¹⁶⁸, do Militão¹⁶⁹, do Gaensly¹⁷⁰ etc., e guardou aquele patrimônio todo. E ele era muito amigo do Paulo. Um dia... eu não sei se ele precisava de dinheiro, uma coisa que eu ignoro, talvez precisasse de espaço mais do que dinheiro, porque ele era um fotógrafo muito conceituado na praça e ele propôs ao Paulo a compra daquilo. E o Paulo com aquele espírito dele, viu logo o valor naquelas chapas, né? Era uma época antes do século, antes do novo século, fins do século passado até 1930 mais ou menos. E nessa época estava sendo fundado o Departamento de Cultura, que foi uma obra exclusiva do meu irmão Paulo e da turma à qual ele pertencia, que era o Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, aquela gente lá da Semana de Arte Moderna. E o Mário mandou transportar esses caixotes que estavam até em lugar úmido, muitas delas se perderam totalmente, para a sede do Departamento de Cultura, que era um dos pavilhões do Mercado Municipal, que existe até hoje, um daqueles pavilhões laterais. E lá ficaram, pelo menos, em local seco. Mas ele, não sei se inspirado por esse patrimônio iconográfico valiosíssimo, quando organizaram o Departamento de Cultura, ele criou um Serviço de Iconografia. Muita gente até perguntava o que quer dizer iconografia, inclusive eu que não sabia direito o que era, e ele dava explicações (45': 53"). E... me nomeou pra lá. E propôs ao prefeito a minha nomeação. E eu comecei então a desencaixotar aquilo. Ao ver do que se tratava fiquei deslumbrado. Fotografias lindas até hoje. Bem enquadradas. De uma nitidez absoluta. Aquelas objetivas antigas faziam milagres. E tive a ideia, então, de mandar fazer um resguardo, um móvel exclusivo só pra elas. Então eu imaginei gavetões de aço inoxidável, esses gavetões de arquivo, com ranhuras para elas serem classificadas sem que

¹⁶⁷ Aurélio Becherini (1879-1939). De acordo com B. J. Duarte "o primeiro 'fotógrafo de jornal' da imprensa paulistana, em serviço durante muito anos no 'O Estado de S. Paulo'" (DUARTE, 1982, v. I, p. 70).

¹⁶⁸ Valério Vieira, provavelmente. Ele é considerado como um dos pioneiros da experimentação fotográfica no Brasil (LEMOS, 2016).

¹⁶⁹ Militão Augusto de Azevedo (1837-1905).

¹⁷⁰ Guilherme Gaensly (1843-1928) "produziu um amplo repertório de imagens com as temáticas paulistas do interior, da capital, e do litoral, incluindo uma série representando as etapas da produção cafeeira no interior do estado de São Paulo" (LEMOS, 2016, p.69).

uma tocasse a outra, para haver ventilação, evitar mofo e o contato com a gelatina, às vezes já em decomposição. Esses arquivos estão até hoje lá embaixo, esses móveis, na Divisão de Iconografia do Departamento de Arquivo Histórico na Secretaria de Cultura da Prefeitura de São Paulo, na Rua Roberto Simonsen, onde foi a casa da Marquesa. Sabe? Marquesa de Santos¹⁷¹. Onde era a antiga companhia de gás. Eles estão até hoje lá, muito bem conservados, e além de arquivá-los eu ainda fazia uma análise do local. Isso me obrigou a comprar vários livros que tratavam de São Paulo antigo e era através deles, às vezes por uma simples placa num canto de esquina, que eu conseguia localizar o local. E... pelos vestuários que apareciam da gente andando na rua, pelos tipos de automóvel que apareciam nessas fotografias...

Continua em outro *tape*...

Tabela e entrevista em áudio fornecida pelo Museu da Imagem e do Som / SP através do endereço eletrônico: <<http://acervo.mis-sp.org.br/audio/depoimento-do-fotografo-benedito-junqueira-duarte-5>>. Acesso em: 15 jul. 2019. Transcrição nossa.

Título: [Entrevista do fotógrafo B. J. Duarte parte 2/3] at.	
Tipo: História oral	
Número do Item: 00647FTG00189AD	Número de Registro: 118.2; A.1377B118.2; A.1377B
Uso e acesso: Consulta local sem agendamento; Divulgação virtual	
Coleção: 00647FTG – Fotógrafos	
Autoridades: Boris Kossoy B. J. Duarte Moracy de Oliveira Hans Günter Flieg Máximo Barro Carlos Alberto Pereira Paulo Pereira Barbosa	Classificação: Entrevistador(a) Entrevistado(a) Participante Fotografia Participante Técnico de som Fotografia
Local de Produção: São Paulo - São Paulo - Brasil	

¹⁷¹ Marquesa de Santos ou Domitila de Castro Canto e Melo (1797-1867). Em sua casa, na antiga Rua do Carmo, hoje Rua Roberto Simonsen, eram realizados grandes bailes e sarais de literatura. Atualmente sua casa abriga parte do Museu da Cidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/marquesa_de_santos/>. Acesso em: 14 ago. 2019.

Data de Produção: 14/05/1981
Local de gravação: Museu da Imagem e do Som de São Paulo - São Paulo - Brasil
Data de Gravação: 14/05/1981
Suporte/Formato: CD
Duração: - h 47min 12s
Idioma: Português
Descrição: Depoimento do fotógrafo Benedito Junqueira Duarte.
Gênero: Entrevista de História Oral
Descritores: depoimento; fotógrafo; fotografia; fotojornalismo
Descritores Onomásticos: Prestes Maia

B. J. Duarte (00': 08'"): Como eu estava dizendo... esses arquivos existem até hoje no Departamento de Cultura. E durante os trinta e tantos anos que trabalhei na prefeitura eu consegui, principalmente na gestão Prestes Maia, fotografar vários trechos da cidade que iam ser totalmente transformados pelos trabalhos de urbanização. Notadamente, a Rua Ipiranga, que se transformou hoje na Av. Ipiranga. Esses viadutos todos que fazem o contorno de São Paulo quase, tudo isso foi fotografado, e em cima das minhas fotografias o Prestes Maia desenhava o que ele queria. Trabalhei intensamente com ele, durante os oito anos da sua primeira gestão. De modo que eu enriqueci muito esse arquivo com vistas de São Paulo, já aí com a *Leica*. Fiz até uns cartõezinhos pra arquivar, eram uns cartõezinhos revestidos de papel impermeável, e enfiava-se o negativo... Eles existem até hoje. E com a *Roleflex* que apareceu mais tarde. Tinha também uma câmera 9X12. E eu então fotografei muita coisa de São Paulo para esses arquivos da prefeitura, cuja semente foi este acervo que o Becherini vendeu à Prefeitura.

Ent. 3. Agora... Essa parte desse material não está perdido... Esse material pertence à prefeitura...?

B. J. Duarte (01': 53'"): Perdeu-se muita coisa. Talvez algumas centenas de chapas totalmente inutilizadas. Comidas pela umidade. Mas de São Paulo antigo deve ter umas 1200 chapas.

Ent. 3. Não, digo, do material feito pelo senhor.

B. J. Duarte (02': 11'"): Ah, não! Esses estão lá. O que eu fotografei está tudo lá arquivado e etc.

Ent. 3. Essas fotografias obedeciam sempre a esse tipo de plano? Ou seja, de locais que sofreriam transformações?

B. J. Duarte (02': 23'"): É, exatamente. Eu fazia o possível para documentar o máximo, porque eu achava que não era só a parte de engenharia que interessava, mas a parte documentária. Eu sempre tive um espírito de documentarista. Aliás eu sou até hoje. Eu nunca entrei no cinema dramático porque não me achava capaz de fazê-lo. De modo que embrenhei pelo documentário e sou até hoje um documentarista. Então eu fotografava tudo enquanto podia se relacionar com a época e com o lugar. Por exemplo, eu vou dar um exemplo só: a antiga Igreja dos Remédios. Eu garanto que nenhum de vocês sabe onde é que ficava a antiga Igreja dos Remédios. Ela ficava na Praça João Mendes onde hoje é cortada pela Avenida que continua, né? Fazia esquina com a antiga Biblioteca Municipal e... esquina com o Largo Sete de Setembro. Quando o Prestes Maia entrou em entendimento com a Cúria, para desapropriar a igreja, isto aconteceu. E ele me mandou documentar a igreja. Foi algo de inesquecível essa documentação, porque eu nunca vi tanta pulga na minha vida. Aquilo subia pelas minhas pernas, vinha até o abdômen, né? Coisa medonha! A cúria abandonou totalmente a igreja, mas totalmente, inclusive algumas personalidades que estavam enterradas lá: padres, bispos... eu não me lembro bem, mas tinha algumas sepulturas lá. Ele mandou tirar aqueles ossos todos e mandou colocar no ossário do Araçá. A cúria abandonou isso. Abandonou aqueles altares feitos à mão, policromados, feitos por mãos de escravos, porque ali era Nossa Senhora dos Homens Pretos, que se chamava, né? Era uma irmandade de pretos. Aquelles altares maravilhosos, né? Tudo isso ficou lá. O Prestes Maia fez o possível para guardar alguma coisa.

Ent. 2. Eu ia perguntar justamente isso. Sobrou alguma coisa desses altares, desses trabalhos de ornamentação da igreja?

B. J. Duarte (04': 50'"): Eu sou obrigado a entrar um pouco na personalidade do Prestes Maia. O Prestes Maia era um sujeito muito capaz, mas de vistas muito curtas. Haja vista essas avenidas que ele abriu, que ele devia ter aberto ao dobro, né? Porque ele tinha tudo na mão. Não tinha câmara, não tinha ninguém para obstar. Ele era absolutamente livre. Ele podia fazer o que quisesse na Prefeitura e fez da moda dele. Ele abriu essas grandes avenidas, mas que para época eram grandes porque estávamos em plena guerra, sem nenhuma circulação praticamente, na época do gasogênio, não sei vocês se lembram ou se foi da sua época o gasogênio, mas era uma coisa horrorosa. O álcool hoje é uma maravilha para substituir a gasolina, mas na época era uma coisa horrorosa. De modo que não havia circulação. Aliás, muitas dessas fotografias que eu tirei da cidade é uma cidade abandonada, não tem ninguém, não tem circulação, porque sumiu totalmente por falta de gasolina. De modo que, o que ele devia fazer era ter feito essas aberturas de avenidas, esses alargamentos de vias públicas, o dobro, pelo menos prevendo o que iria acontecer com São Paulo depois da guerra, que de fato aconteceu. Foi este “boom”, explodindo de imobiliário, de ambições imobiliárias, especulações imobiliárias, de fundação de novas indústrias, de expansão de outras... Que cresceu de uma maneira incrível e em espaço de tempo mínimo.

Ent. 2. Benedito, sem quere tomar as dores do Prestes Maia, eu me lembro de críticas que foram feitas lá por volta de 40, 41, 42 quanto à loucura do tamanho da Avenida 9 de julho, da suntuosidade da Via Ipiranga. Eu acredito que realmente é tudo uma questão de perspectiva. Eu acho que mesmo na época de Prestes Maia, fazer algo maior para São Paulo do que a 9 de julho não era concebível. A cidade não tinha ainda... Há... Não se via perspectivas. Eu me lembro de pessoalmente, em muitas ocasiões, quando eu mesmo, anos mais tarde, de carro, passava pelo centro e pensava: meu Deus se isso continuar crescendo desta forma a cidade vai explodir. Ela já está estourando nas costuras. Mas quando ele estava fazendo as Avenidas eu vi a 9 de julho em construção quando cheguei aqui em fins de 39, inclusive tenho fotos, uma foto de início de 40 do Trianon, mostrando a 9 de julho em terra ainda, com o *skyline* da cidade... Depois da inauguração das fontes luminosas da 9 de julho, né? Obra do Prestes Maia. Eu sinto justamente isso. O Prestes Maia pode ser que não tivesse visão suficiente, mas ninguém tinha tanta visão quanto o Prestes Maia na época, me parece... (risos).

B. J. Duarte (08': 22'"): Coisa que eu lamento porque... nesta mesma época houve uma remodelação na cidade de Paris, até muito antes, pelo barão Haussmann. Ele abriu os grandes

Boulevards em fins do século e ele já previa o que ia ser Paris daqui uns 30, 40 anos. E tinha aquelas Avenidas larguíssima que não se compreendia, da mesma forma, por que avenidas tão largas para tão fraca circulação na época. Mas o Prestes Maia já não tem mais essa desculpa porque ali já vivia em pleno século XX, sabendo como São Paulo estava crescendo, mesmo com a guerra ela cresceu muito, de modo que ele foi um pouco tímido e não dava nenhum valor à cultura. Ele mutilou o Departamento de Cultura. Ele só conservou o que tinha feito, mas não dava nenhuma expansão, não dava meios para se expandir e cumprir totalmente o programa traçado pelo Mário de Andrade. Mário de Andrade previu muitas coisas, inclusive uma escola de rádio, não se podia falar em televisão porque não se sonhava em televisão, mas uma Escola Municipal de Rádio onde ele queria fazer realmente uma estação de emissora visando a cultura, com grandes maestros, com conferências e etc. Isso tudo foi cortado. O próprio Mário acabou saindo, desgostoso, e diz meu irmão, que foi íntimo dele, que ele morreu... quem matou Mário foi o Prestes Maia, porque ele matou o Departamento de Cultura que era o próprio Mário. Eu estou falando nisso tudo para mostrar mais ou menos a vocês porque é que muita coisa não foi guardada, inclusive a Igreja dos Remédios, que eu me afastei um pouco do assunto, mas eu era obrigado a dizer isso para explicar **(10º: 19º)**. Eu não sei o que foi feito dela, a última notícia que eu tive é que esses altares estavam no depósito da Prefeitura lá em Vila Mariana, que foi o antigo matadouro municipal. Eu não me lembro o nome da Praça, mas está lá em cima, e um dia, o Nuto Santana, que era o diretor do Arquivo Histórico, e saía muito comigo, nós fomos lá ver o que restava. Tinha apenas uns caixotes com ladrilhos da Igreja, porque a Igreja era toda ladrilhada, sabe? Com ladrilhos portugueses na fachada. E uns restos de altar. Uns restos, que já estavam até apodrecendo dada a umidade que tinha lá. De modo que não sobrou praticamente nada. Não sei se há alguma coisa em poder de colecionadores ou de antiquários. Assim também a antiga casa da família Prado, que é hoje onde está aquele horror que o Figueiredo Ferraz construiu na Praça da Consolação. Aquele conjunto que nem funciona de tão feio. Aquilo ali está às baratas e puseram até um supermercado lá dentro e etc. Ali foi o solar da família Prado. Ali nasceu o Conselheiro Antônio Prado, Martinho Prado, Martinico Prado, Paulo Prado, todos eles dessa família importantíssima nasceram lá. Depois estive lá um convento. Quando a Dona Veridiana Prado morreu eles passaram para Higienópolis, a família passou para Higienópolis e ficou aquilo como um convento. Tem fotografias desse convento lá nos arquivos de iconografia. E então houve aquela ampliação no tempo de Adhemar de Barros e a casa foi derrubada com cabos de aço, que eles enrolavam a parte da casa pelas janelas e um trator puxava e aquilo vinha

abaixo. Isto eu filmei. Calcule você. Eu filmei em 16 mm e não sei por onde anda, porque muita coisa se perdeu.

Ent. 2. Eu cheguei a ver os tratores trabalhando e o que me ficou na memória realmente foi... Atrás da Igreja da Consolação eu vejo arbustos e árvores caindo...

B. J. Duarte (13': 02'"): E principalmente o Solar dos Prados, né? Que podiam ter feito um Museu da Cidade ali. Um Museu da Cidade de São Paulo. Que era linda! Era uma construção que pegava quase um quarteirão. Tinha uma senzala no fim de um quintal enorme, né? Cheio de árvores. E um casarão imenso que dava muito bem para um Museu. Aquilo tudo foi abaixo.

Ent. 2. Daquele conjunto urbanístico fazia parte o Instituto Clemente Ferreira que já existia na época, né?

B. J. Duarte (13': 34'"): O Clemente Ferreira é um pouco mais pra cima. Existe até hoje.

Ent. 2. A Escola Olinda...

B. J. Duarte (13': 38'"): A Olinda está ali perto, é. Chamada Escola Alemã.

Ent. 2. Que foi conservada, né? O que eu queria perguntar... na esquina da atual Rua Gravataí, onde está agora um prédio de 23 andares, deve ter havido uma propriedade de Germaine Burchard, você lembra disso?

B. J. Duarte (13': 56'"): Bom, eu me lembro da Senhora Germaine Burchard, que eu conheci pessoalmente. Era uma das proprietárias imobiliárias maiores de São Paulo. Aquela várzea ali do Cambuci era toda dela. A Rua São Bento tinha... Eu acho que metade da Rua São Bento era dela. Existe até um prédio hoje chamado Germaine Burchard.

Ent. 2. Higienópolis...?

B. J. Duarte (14': 18'"): Higienópolis... ela tinha uma casa grande lá, só que não me lembro onde.

Ent. 2. Pacaembu...?

B. J. Duarte (14': 21'"): Pacaembu não me lembro.

Ent. 2. Parentes dela tinham uma casa na esquina da Maranhão com a Itambé, que eu cheguei a conhecer.

B. J. Duarte (14': 29'"): É?

Ent. 2. Mas eu vi fotos da urbanização de Higienópolis com carroça de burro no escritório da imobiliária Germaine Burchard. Coisas do início do século. Urbanização dos bairros nobres.

B. J. Duarte (14': 48'"): É. Isso mesmo. Esse escritório existe até hoje! Deve estar com os herdeiros dela, com certeza. Mas existe até hoje.

Ent. 3. É onde eu queria chegar de certa forma... Eu conheço um pouco do arquivo da Iconografia. Eu já estive lá vendo várias vezes e tal e... eu sempre sinto falta de que quase não há uma documentação fotográfica de São Paulo fora do centro de São Paulo. Havia algum motivo? São Paulo era tão reduzida sua vida ao centro ou... os bairros um pouco mais distantes do centro de São Paulo não sofriam a ameaça de transformações?

B. J. Duarte (15': 33'"): Não somente sofriam, como existiam realmente, já em 1940, em plena guerra, 41, 42 até 45, esta expansão imobiliária em São Paulo, e todas elas fugindo do centro. Eu propus uma vez ao Prefeito Prestes Maia que ele abaxasse um decreto obrigando o Departamento de obras a notificar a Sessão de Iconografia para qualquer transformação, seja numa rua, fosse até numa casa, sem antes nos notificar para ir fotografar, mas ele não ligava muito para essas coisas como eu já lhe disse. Infelizmente era um grande defeito dele e muita coisa aconteceu sem que eu soubesse. Eu soube, por exemplo, que o Sítio da Ressaca, que é lá no Jabaquara, nos fins do Jabaquara, ia provavelmente ser loteado, não foi, mas correu o boato. E na mesma proporção que o boato corria, eu também corria para o Jabaquara e fotografei inteirinho aquilo lá.

Ent. 3. Isso por uma atitude puramente individual? Isso não decorreu de nenhuma ordem...?

B. J. Duarte (16': 45'"): Exclusivamente. Não tinha ordem nenhuma. Mas como eu era chefe dessa Sessão eu tinha uma certa liberdade. Quando eu soube disso eu fui pra lá e fotografei o sítio inteirinho, inclusive as telhas com as datas de 1660, 1630, não sei, uma coisa assim. Aquelas telhas enormes. Dessa altura! Que era um lugar lindo e que o metrô mutilou

totalmente. Só tem o casarão lá, mais nada. Eu passei lá outro dia e fiquei até deprimido. Como eu conhecia aquilo, era um sítio grande, cheio de árvores centenárias, e não eram eucaliptos como queria nosso amigo Fernando Costa¹⁷². Árvores velhíssimas que o metrô acabou com elas.

Ent. 2. Essa cegueira do Prestes Maia a gente nota principalmente nos dois livros que ele escreveu sobre urbanismo, de 1930 e 38...

B. J. Duarte (17': 41'"): Exatamente. O que ele fez foi aplicar os planos dele de 1930. Imagina, de 30 pra 44, olha...!

Ent. 2. Mas eu estou me referindo mais à cegueira artística dele, o desprezo, melhor dizer. Não seria cegueira artística porque mostra-se uma rua e diz: casas sem nenhum valor histórico. A gente está vendo que aquilo tudo tem um grande valor histórico! Ele diz embaixo daquilo que a própria foto está mostrando. Mas, além disso, eu acho que seria justo a gente colocar o Prestes Maia dentro do momento que ele viveu, aí eu concordo plenamente com o senhor. A gente notava, apesar da ditadura, a gente notava perfeitamente, principalmente os que faziam programas de rádio, que haviam críticas bastante violentas contra os alargamentos que ele estava fazendo, principalmente a Avenida Ipiranga, que todos diziam. Que eram ainda mais cegos do que ele, né? Diziam: abrir aquela largura pra passar o que? Ninguém tinha ideia e realmente acho que pela cabeça de ninguém ia passar o que é que nós iríamos atravessar nos próximos anos. Além disso, o Prestes Maia, acredito que estivesse premido por outras coisas. Não só por aquilo que poderia ser a ditadura, porque não tinha a Assembleia Legislativa, mas tinha a ditadura, mas, principalmente, o Prestes Maia era um homem que derrubava. Ele derrubou casas, abriu Avenidas, mas nunca construiu nada. É bem provável que ele já estivesse prevendo... E é ele o fundador da favela em São Paulo. Quem morava na Avenida Ipiranga vai morar no Bom Retiro, quem morava no Bom Retiro teve que mudar para uma favela bastante exígua, né? Então devemos também a essa descendência social que o homem, com seu poder aquisitivo, iria perdendo... Há problemas que hoje são totalmente crônicos. Nós nos orgulhávamos naquele momento em dizer que existiam favelas no Rio de Janeiro e em São Paulo não tinha. É uma

¹⁷² Fernando de Souza Costa (1886-1946), entre outras coisas, foi secretário da Agricultura, Indústria e Comércio de São Paulo, cargo para o qual foi indicado em 1927 por Júlio Prestes. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/fernando-de-sousa-costa>>. Acesso em: 14 ago. 2019.

mentira porque eu sempre morei no Bom Retiro e eu assisti ao início da favelização do Bom Retiro. Nisso eu concordo então com você Benedito, quando disse que ele foi um homem totalmente despreparado para as artes, porque há frases ainda mais lapidais do que essa de eucaliptos centenários, né? Ele negou-se... Em 1922 ele pertencia a uma comissão de cultura, ele não deu o aceite a um dos melhores monumentos para ser erigido no Ipiranga, porque ele disse que a Prefeitura não dava dinheiro pra gente fazer estátua de homem nu. Essa é a mentalidade dele. Um grande urbanista, mas, por outros aspectos, um cego completo.

B. J. Duarte (20': 25'"): É, eu achava... Sempre achei que ele foi um tímido nesse ponto, porque ele tinha, apesar da ditadura como você citou... a ditadura lhe dava plena liberdade. Ele não dava satisfações a ninguém. Uma vez o Adhemar¹⁷³, que era interventor do Estado, quis fazer uma das patifarias (risos) dele na Prefeitura e ele se negou a fazer. Ele era um homem integralmente honesto nesse ponto de vista, e o Adhemar foi se queixar pro Getúlio, e o Getúlio deu mão forte ao Prestes Maia. Eu não sei porque, mas ele tinha muita força com Getúlio. Aliás foi nomeado por ele, né? E graças a essa liberdade de ação que ele pode fazer essas transformações em São Paulo, que mal ou bem, foram feitas numa época oportuna. Porque hoje, se não tivesse sido feito naquela época, o pouco que ele fez, o pouco no sentido de estreiteza de vista, seria o abandono do centro total. Ele abriu o 9 de julho e abriu o Anhangabaú. Continuou com a 9 de julho que não foi ele que iniciou, foi o Pires do Rio em 1930 – eu fotografei os primeiros trabalhos da 9 de julho, ali no início da 9 de julho (**21': 47'")**). Os túneis não foi ele que fez, foi o prefeito Fábio Prado. Ele terminou o Estádio do Pacaembu que foi iniciado pelo Fábio Prado... Foi uma das gestões mais lúcidas que São Paulo teve até hoje. De modo que ele terminou muita coisa do Fábio Prado, inclusive a 9 de julho – que foi planejada possivelmente por ele, que eu não me lembro bem do livro dele, se ele já falava em 9 de julho naquela época, mas pelo menos ele terminou. E é por isso que esses monumentos urbanísticos não foram devidamente documentados. Eu me lembro de um cortiço que ia ser posto abaixo no Brás, mas eu achei o cortiço tão pitoresco que eu fotografei e comecei a fotografar vários. Tem vários cortiços do Brás fotografados por mim, da minha espontânea vontade na Iconografia. Inclusive esse cortiço grande que havia aqui chamado Vaticano. Não sei se vocês ouviram falar nisso... O Vaticano é hoje onde está aquele conjunto de casas do INPS, IAPI na época. Ali na baixada da Rua Santo Antônio. Aquilo lá era um cortiço enorme, enorme. Era um dos maiores de São Paulo. E eu fotografei aquilo tudo na

¹⁷³ Adhemar de Barros (1901-1969).

época. Está lá, pode procurar cortiços lá no meu índice, que encontra cortiço e encontra Vaticano. Eu fiz uma ficha remissível. Eu me lembro como se fosse hoje. De modo que tem muita coisa que eu documentei de modo próprio, mas não sendo obrigado. Eu estava vendo o valor daquilo que transformara a cidade totalmente.

Ent. 2. Benedito, eu queria fazer uma pergunta... Eu tenho a impressão que o conceito de valor histórico de uma construção em São Paulo não é tão velho e nem sei se ele é da época de Prestes Maia. Eu sinto, vamos dizer assim... De uma forma mais larga, eu sinto que estudantes, professores universitários, faculdades e etc., estão se preocupando com esse fenômeno há tempo relativamente curto. De modo que, acho que, dessa forma também, talvez deve se ver a situação de um Prestes Maia, o julgamento de um Prestes Maia. Na época ainda, eu acho que havia muito daquela atitude de... Antes da guerra de 14... Uma coisa construída em São Paulo no século passado era qualquer coisa de quase colonial, quer dizer, não era... A sociedade não dava valor real, não se tinha chegado ainda a uma consciência histórica. Aliás, eu sinto crescer essa consciência histórica nos últimos 20 anos. Eu não sei se vocês concordam comigo.

Ent. 3. Nessa coisa de patrimônio e transformações de São Paulo é mais ou menos nítido que o próprio Ramos de Azevedo foi o primeiro grande transformador da cidade. Ele fez um curso de engenharia na Bélgica e quando ele volta, ele praticamente remodela... O centro da cidade de São Paulo muda de figura. Completamente.

B. J. Duarte (25': 40'"): É, realmente, no ponto de vista de construção de novos prédios etc. e tal...

Ent. 3. Novos prédios... Ele praticamente altera. A partir daí cria quase que uma tradição de mudança permanente na cidade. A cidade não consegue manter a aparência durante muito tempo, né?

B. J. Duarte (25': 55'"): Eu acho que o conceito histórico é muito relativo. Para uns uma Catedral tem um valor histórico enorme, para outros... Como eu, por exemplo, eu acho que uma casa de um antigo imigrante no Brás tem um valor absoluto! Que é uma época, é um momento que a sociedade viveu e um momento muito importante que foi o da imigração, logo depois da escravatura, não é isso? De modo que, justamente essas coisas é que eu tinha uma

certa noção. Talvez eu não tivesse uma cultura muito firme a respeito, mas eu sentia que aquilo tinha valor. Então eu fotografava o máximo.

Ent. 3. Professor, eu também gostaria de dizer que o meu respeito pelo seu trabalho é exatamente esse. Hoje se faz muita fotografia documental. A fotografia documental no Brasil hoje é um ramo de muita gente, né? Que atrai muitos fotógrafos... Mas há uma tendência a se dedicarem aos monumentos clássicos da cidade ou a arquitetura clássica da cidade. Aquela coisa voltada apenas para os barões do café, da Avenida Paulista... Mas poucos se preocupam em tentar descobrir que São Paulo não é apenas esse monumento arquitetônico, mas é, às vezes, mais europeizado inclusive, né? Exatamente isso... É a favela do Brás, são os bairros operários que começam a se formar com a industrialização da cidade. Me parece que o senhor tem essa preocupação desde o início...

B. J. Duarte (27': 30'"): Perfeitamente. Olha, eu acho que este conceito devia ter continuado dentro do Departamento de Cultura, porque o Brás, por exemplo, o Brás sofreu uma transformação total com a imigração italiana. Eles se fixaram lá e aquilo era uma *piccola* Itália na verdade, e foram desalojados agora nesses últimos anos pelos nordestinos. Não tem mais italiano no Brás. Os nordestinos invadiram o Brás e estão transformando o Brás. Mesmo naquelas habitações mais modestas que eles fazem, aquelas favelinhas deles... De modo que essa transformação também é importante para a história do bairro, para a história da cidade. O bairro é um segmento da cidade, né? E isto é o que o Prestes Maia não via. Ele não ligava. Ele estava com ideia fixa no urbanismo, na transformação, na execução do plano dele, que datava de 1930. E ele, esses 14 anos, 14 ou 15 anos, ele foi pra lá em 38 se não me engano, 37, né? Pra Prefeitura. São 17 anos de 30 para 47, não, 30 para 38, 8 anos! O plano dele já devia ter sofrido certas transformações que não foram realmente, que não sofreram e é isso que eu acuso. Era uma espécie de estreiteza de vista. Ele olhava só pra frente, não olhava pros lados.

Ent. 2. Esse talvez... Talvez a gente tenha atingido o ápice da coisa de hoje, porque nós estamos diante de duas mentalidades que existiram na tua época e continuam existindo hoje. Você é a pessoa que zela pelo passado enquanto que a maioria acha que o progresso é derrubar o passado, né? É passar por cima daquilo lá. São os mesmos problemas que o Haussmann teve quando ele teve que abrir as oito avenidas que saíam do Arco do Triunfo. E iriam dizer: não! Lá não pode abrir porque a casa do Luís XIV de lá seis mil novecentos e tanto encontrou-se com uma dama em Pompidau e lá deu

início a tal coisa, a cá outra casa não pode ser derrubada... E se atinham, se apegavam a pequenos incidentes históricos quando que eles tinham uma coisa muito mais séria: ou abre-se ou afoga-se todo mundo. E essa coisa... Realmente a gente muitas vezes não sabe de que lado ficar, se do Benedito J. Duarte tentando apegar-se àquelas coisas, querendo, por exemplo, que ainda a conservação de determinados prédios que são bem a tipificação de uma época, como aquele que existia na atual Praça Roosevelt, ou derrubar a Praça Roosevelt para fazer um grande estacionamento que também é necessário hoje. Então a gente fica realmente diante dessas duas mentalidades extremamente conflitantes. Nem sei se a gente pode amoldá-las um dia, né? O professor Benedito Araújo diz que nós estamos... São Paulo teve três estratos, né? É como se nós tivéssemos três vesúvios aqui, um derrubando o outro. Nós estamos no terceiro estrato. Estamos derrubando tão impunemente quanto antes. Todo prefeito que vem ele diz: mas como que eu posso deixar aquela igreja lá, se lá tem que passar um metrô. Vem o outro e diz: mas como que posso deixar aquele antigo hospital se lá eu tenho que por uma rua pra abrir o trânsito pro lado direito, se não, não vai ter mais possibilidades. É terrível!

B. J. Duarte (31': 03'"): Você falou nas transformações havidas em Paris com a abertura das grandes avenidas de lá, inclusive da Praça da Estrela, claro! Que é realmente... Ela é estriada. Cada avenida daquelas é uma das pontas da estrela. Mas na época do barão Haussmann, que abriu os grandes boulevards, eles realmente derrubaram muitas casas históricas, mas antes de derrubar, elas eram fotografadas. Aí é que está a questão. E isto no fim do século. Quer dizer, em 1930 e ainda não havia esta prática cultural afinal. De conservar a fisionomia antiga da cidade, não é isso? É isso é que eu recrimino.

Ent. 2. Sem querer fugir muito do assunto de fotografia, eu ouvi que havia razões militares por baixo desses planos do barão de Haussmann. Porque, realmente, eles queriam dominar e controlar a cidade no caso de revoluções e outras situações... colocando, sei lá, canhões no meio da cidade e controlando por via dessas avenidas qualquer movimento da cidade. Não sei até que ponto isto está certo.

B. J. Duarte (32': 32'"): Eu também ignoro.

Ent. 2. Eu gostaria de acrescentar, sim. Realmente as oito avenidas que saem do Arco do Triunfo é um plano militar e isso na época do Prestes Maia foi muito ventilado, por volta do 40. O exército Francês tomou duas derrotas terríveis na Comuna de 1942 e 1970.

Exatamente por que aquilo era o... Paris era uma cidade inviável, era como o Rio de Janeiro na era do Pereira Passos¹⁷⁴. Eram ruas de 15 metros. De que jeito o exército ia combater? O exército tomou duas derrotas fragorosas e isso alertou. Eles foram obrigados a abrir aquelas avenidas por motivos militares. Era o que é aqui em São Paulo... Inclusive, dizia-se, erradamente, dizia-se isso, que Prestes Maia estava fazendo o alargamento da 9 de julho, e principalmente da Ipiranga, que era um caso crônico, porque ele derrubava casas à direita e à esquerda e essas casas da direita e da esquerda não estavam sendo construídas. O pessoal que tinha casa derrubada, dane-se! Logicamente eles iam para um bairro mais distante e aqueles dos bairros mais distantes, que não podiam mais lutar com aquele aluguel, só se fazer uma... Existe um estudo feito pela (?) sobre o crescimento dos aluguéis em São Paulo naquela época... É astronômico, exatamente porque começa a derrubada e ninguém construindo.

B. J. Duarte (33': 55'"): Bom, eu volto à minha antiga tese. Te dou toda razão e desconhecia esse ponto de vista estratégico do Boulevard, do barão Haussmann. Mas... que se derrubassem as casas, que documentassem antes meu Deus!

Ent. 3. Parece que um dos problemas fundamentais ao nível do fotógrafo é essa...

B. J. Duarte (34': 15'"): Conheço a história... Olha, a Avenida Ipiranga era da alta aristocracia do café, aqueles casarões enormes... Lindos né? Inclusive alguns de *Art Nouveau*, que tinha lá, como a da família Barata Ribeiro que eu conheci e ia almoçar muitas vezes lá com eles. Uma casa lindíssima!

Ent. 2. O que a Av. Ipiranga tinha de importante na época não era só isso. Ela também era um prostíbulo. E nem isso ficou, né? O prostíbulo, como você diz, é tão importante... Você fala da favela, aquela coisa, é a marca...

B. J. Duarte (34': 46'"): É uma... é uma das fatias sociais.

Ent. 2. Exatamente! E aquilo era um grande prostíbulo, né? Perto daqueles casarões enormes. Eram dois contrastes sociais que não tinham tamanho. O início do século e 1940. Aquilo tudo se perdeu, iconograficamente se perdeu, né? Ou pelo menos, se não fosse um homem que passasse por cima de normas administrativas, que ia

¹⁷⁴ Francisco Pereira Passos (1836-1913).

particularmente fazer a documentação daquilo, como é teu caso, nós não teríamos exemplo rigorosamente nenhum.

B. J. Duarte (35': 11"): Infelizmente eu não pude levar a documentação até o ponto que eu queria porque me faltava verba e me faltava avisos, porque eu não sabia... Se eles iam fazer uma transformação no Brás, derrubar uma casa, eu não sabia... E aquela casa podia ser importante para a fisionomia da cidade. Você falou em prostíbulo e falou na hora certa. Porque essa antiga Igreja dos Remédios... na frente era igreja e atrás era um prostíbulo (risos) alugado para aquelas senhoras pela Cúria. Por isso que havia esse pulgueiro desgraçado! Um pulgueiro! Aquilo lá era uma coisa medonha.

Ent. 2. Por isso, por quê?

B. J. Duarte (35': 54"): Uai! Eu acho que era por falta de higiene, né? Um prostíbulo de baixa categoria como era! Ali havia uma parada de veículos puxada à tração animal. Muitos carroceiros faziam parada, e esses é que frequentavam o prostíbulo lá da igreja. De modo que era realmente de um nível muito baixo. Era exatamente a metade. Metade era Igreja e metade era esse prostíbulo, onde antigamente havia, parece que um recolhimento de freiras ou de padres, etc. Mas virou um prostíbulo alugado pela Cúria. Isso eu posso dizer porque eu vi com esses olhos que a terra há de comer, como se dizia antigamente.

Ent. 2. Não há pressa, não?

B. J. Duarte (36': 38"): Nenhuma, nenhuma.

Ent. 2. Querendo completar as suas observações sobre a Av. Ipiranga, não sei se os mais jovens se lembram da Vila Normanda. Você pode dizer alguma coisa a respeito?

B. J. Duarte (36': 51"): Perfeitamente! Foi derrubada pelo Prestes Maia. Foi sim. Foi derrubada por ele a Vila Normanda, que era um trecho bem grande, era uma légua bem grande só com edifícios de estilo normando, por isso se chamava Vila Normanda. E muita gente, muito boêmio da época morou lá.

Ent. 2. Essa Vila Normanda está documentada num dos primeiros livros em cores sobre São Paulo, com fotos, se não me engano, na época, por Peter Shaer.

B. J. Duarte (37': 27'"): É possível, é possível. O Peter Shaer foi outro grande fotógrafo. Morreu agora, né? Há pouco tempo. Foi o homem que introduziu o flash sincronizado. Ele fazia isso, ele próprio, na *Roleflex*. Eu comprei uma *Roleflex* sincronizada com lâmpada através do Shaer. Vocês vejam como as coisas são. Nós estamos falando aqui e eu estou depondo um pouco da minha vida e normalmente eu deveria falar apenas sobre fotografia, entretanto já estamos recuando pro tempo do barão Haussmann, pro tempo do Prestes Maia... Estamos julgando os homens, mais urbanismo do que fotografia, veja só.

Ent. 2. Eu acho que isso é perfeitamente normal.

B. J. Duarte (38': 12'"): É, realmente.

Ent. 2. Na minha vida de fotógrafo o que mais gratificante achei foi justamente a variedade de assuntos que essa profissão me permitiu ver e conhecer. Eu acredito que a vida de um fotógrafo que não é só fotógrafo de estúdio, de retrato, lhe permite, principalmente em situação como a sua, e ainda a minha, onde não há necessidade para especializações, eu repito, sempre com exceção do retratista, casamento, etc. E... o fotógrafo é chamado às coisas mais variadas. Seja fotografia de arquitetura, como seu caso, fotografia documentária, como mais tarde fotografia de medicina ou filmagem de medicina, ou... Enfim, existem as coisas mais variadas... Fotografias de arte. Ninguém me falou ainda... Você deve estar lembrado de (?), que era quem tirava as chapas dos quadros de Tarsila, por exemplo.

B. J. Duarte (39': 30'"): Lembro muito bem... E ele trabalhou no Patrimônio Histórico, se não me engano.

Ent. 2. No Patrimônio Histórico, ultimamente quem trabalhava era (?).

B. J. Duarte (39': 40'"): Exatamente. Mas antes do Germânio ele fez qualquer coisa para o Patrimônio Histórico.

Ent. 2. Desconheço. Você chegou a ver, por acaso talvez, a exposição de Germânio agora no Museu Lasar Segal?

B. J. Duarte (39': 49'"): Não, porque eu não estava aqui. Estava no Canadá nessa época.

Ent. 2. Vão sair fotografias dessa exposição na *Revista Iris*.

B. J. Duarte (39': 56'"): Agora, conheci muito o Germânio. Muito... Gostava muito dele.

Ent. 3. Eu gostaria de voltar um pouquinho no tempo... o senhor fez retratos de quase todo o pessoal do Modernismo, né? Movimento Modernista. Uma coisa que, com exceção de Mário de Andrade e que, nessa exposição do Greser, por exemplo, ele manifesta algumas opiniões sobre fotografia. Ele mesmo foi um fotógrafo amador de excelente qualidade inclusive. Em algumas coisas que eu conheço dele... Qual era a opinião, na época, dos artistas, né? Quer dizer, da intelectualidade que o senhor retratava, com relação à fotografia e à própria atividade do fotógrafo? Que ainda hoje há em determinadas áreas certas resistências à fotografia. Nessa época é possível...?

Ent. 2. Era uma arte menor, né?

B. J. Duarte (40': 49'"): Até hoje é considerada arte menor.

Ent. 3. Mas qual era mais ou menos, assim, uma opinião [...].

B. J. Duarte (40': 57'"): Olha, eu devo dizer que esse grupo, com quem eu convivi intimamente, o grupo da Semana de Arte Moderna, a partir do Mário, dava muito valor à fotografia, à documentação fotográfica. Se não fosse o Mário, eu não teria entrado na Prefeitura, não teria feito, modestamente falando e sem nenhuma centelha de vaidade, não teria sido conservado esse aspecto da cidade antiga com o carinho e o amor com que eu o fiz. Mas este grupo, e em torno deles os seus satélites, que nessa época eles tinham muita influência, eles davam muito valor à fotografia. Eu fotografei muita coisa para o Quirino da Silva¹⁷⁵ que era um pintor e que depois veio a fazer parte desse grupo, naqueles Salões de Maio que era uma vez por ano – eles fizeram uns quatro ou cinco – e quem fotografava aqueles quadros era eu. Eu é que fazia as fotografias para os catálogos. E... onde eu conheci muita gente, inclusive Jorge Amado... Eu tenho uns livros de Jorge Amado autografados por ele nessa época! Primeira vez que ele veio em São Paulo. De modo que ele dava muito valor à fotografia, não apenas como um documento histórico, digamos, mas também como um documento artístico, um documento técnico. Eles realmente valorizavam muito. E graças a essa valorização é que eu pude trabalhar profissionalmente sem ser instalado em estúdios –

¹⁷⁵ Quirino da Silva nasceu no Rio de Janeiro em 1897 e faleceu na cidade de São Paulo em 1981. “Crítico, pintor, escultor, desenhista, ceramista e gravador” ele realiza, entre outras coisas, o conhecido “Salão de Maio”, que aconteceu entre 1937 e 1939. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8620/quirino-da-silva>>. Acesso em: 14 ago. 2019.

mas eu já era um fotógrafo ambulante, eu ia na casa do cliente, do freguês – assim é que eu pude fazer o meu ginásio, depois a minha faculdade e mais tarde entrar para o cinema científico. Isto é uma outra era, era uma nova porta que se abria diante da minha vivência.

Ent. 2. Eu não sei se isso foi uma indicação para nós passarmos para o filmador (risos)...

B. J. Duarte (43': 07'"): Cinegrafista.

Ent. 2. (risos) ao cinegrafista J. B. Duarte.

B. J. Duarte (43': 12'"): J. B não, B. J.

Ent. 2. B. J. Desculpe. Eu queria ainda alguma outra pergunta. Você podia nos contar algo sobre os primeiros fotógrafos em São Paulo a se especializarem em determinadas áreas. Eu me lembro, por exemplo, de um fotógrafo de arquitetura que trabalhava para arquitetos e para revistas que era Leon Liberman, eu me lembro de (?).

B. J. Duarte (43': 40'"): Também me lembro.

Ent. 2. E eu cheguei a ver, no sindicato, álbum com fotos dele, de esculturas. Não sei se foi ele quem fotografava os trabalhos assim pra (?) entre outras coisas. Sendo um pouco mais jovem tive contato com a arte brasileira praticamente só em 51 por ocasião da primeira Bienal que eu fotografei, mas eu acho que a Isanela, por exemplo, deve ter também muito material de artistas da época de 22.

B. J. Duarte (44': 18'"): É possível. Realmente. Eu não me lembrava desses nomes. Você me avivou a memória. Mas eu me lembro perfeitamente da existência deles. Do Liberman, principalmente. E... se não me engano era ele quem fazia as fotografias para o Ramos de Azevedo. Para aquelas casas enormes do Ramos de Azevedo. Se não me engano heim!

Ent. 2. Desculpe. Ramos de Azevedo encerrou suas atividades mais ou menos por volta de que época? Você sabe?

B. J. Duarte (44': 46'"): Eu acho que de 20 pra cá. Talvez antes. Eu não me lembro bem, sabe? Não. Antes. Um pouco antes. Acho que de 10 pra cá. Ele construiu muita casa aí. Principalmente a dele.

Ent. 2. Liberman eu conheci por volta de 40, 41 e ele não era tão...

B. J. Duarte (44': 06'"): Mas ele já estava muito idoso, né?

Ent. 2. Não, não. Não era tão velho. Ele faleceu repentinamente, mas não era tão velho o Liberman. Quer dizer, essa ligação com Ramos de Azevedo... Justamente, aí me falta muita coisa...

B. J. Duarte (45': 27'"): E... o próprio Rosenfeld, que era mais fotógrafo de estúdio, ele deve ter tirado qualquer coisa pro Ramos de Azevedo.

Ent. 2. Bom, eu acredito aí que nós temos que recorrer ao Boris que deve saber...

B. J. Duarte (45': 39'"): O Boris sabe mais do que nós, exatamente. Vamos perguntar a ele.

Ent. 2. Inclusive, por acaso, eu cheguei a ver, ontem, umas fotografias de estéreo do escritório de Ramos de Azevedo. Agora, eu não sei da procedência, não sei, principalmente, da época. Isso temos que deixar em aberto ainda.

B. J. Duarte (45': 57'"): É, ele deve saber mais do que nós.

Ent. 3. Voltando à experiência do senhor ainda nesse curto espaço de jornalismo que foram dois ou três anos, né? Qual era... no seu jornal especificamente, o espaço que a fotografia ocupava nesse jornal e qual era a repercussão que a fotografia obtinha? Era possível saber mais ou menos qual era o retorno que tinha diante do público? Que hoje a gente fala que somos incapazes de viver sem imagens... O jornal vive praticamente com imagens... Mas a gente tem uma dificuldade... Eu que sou bastante jovem... Porque não existe nada escrito sobre isso, não existe depoimentos como esse que o senhor está dando agora pra gente... Qual era exatamente a função da fotografia no jornal, no Brasil? Nós temos exemplos europeus... os historiadores já conservam um material e conseguem publicar obras a respeito, mas no caso, como a gente é pioneiro no caso da captação de um depoimento assim, eu gostaria de saber exatamente dessa vivência do senhor...

B. J. Duarte (47': 08'"): Nessa época em que eu...

Ent. 2. Vamos mudar o *tape*?

Continua em outro *tape*...

Tabela e entrevista em áudio fornecida pelo Museu da Imagem e do Som / SP através do endereço eletrônico: <<http://acervo.mis-sp.org.br/audio/depoimento-do-fotografo-benedito-junqueira-duarte-6>>. Acesso em: 15 jul. 2019. Transcrição nossa.

Título: [Entrevista do fotógrafo B. J. Duarte parte 3/3] at.	
Tipo: História oral	
Número do Item: 00647FTG00190AD	Número de Registro: 118.2; A.1378118.2; A.1378
Uso e acesso: Consulta local sem agendamento; Divulgação virtual	
Coleção: 00647FTG - Fotógrafos	
Autoridades: Boris Kossoy B. J. Duarte Moracy de Oliveira Hans Günter Flieg Máximo Barro Carlos Alberto Pereira Paulo Pereira Barbosa	Classificação: Entrevistador(a) Entrevistado(a) Participante Fotografia Participante Técnico de som Fotografia
Local de Produção: São Paulo - São Paulo - Brasil	
Data de Produção: 14/05/1981	
Local de gravação: Museu da Imagem e do Som de São Paulo - São Paulo - Brasil	
Data de Gravação: 14/05/1981	
Suporte/Formato: CD	
Duração: 1h 15min 41s	
Idioma: Português	
Descrição: Entrevista do fotógrafo Benedito Junqueira Duarte.	
Gênero: Entrevista de História Oral	
Descritores: depoimento; fotógrafo; fotografia; fotojornalismo	

B. J. Duarte (00': 11'"): No meu tempo, no tempo do *Diário Nacional*, que vai desde 28 até mais ou menos fins de 30, a fotografia tinha um valor puramente de atualidade. Não se concebia, por exemplo, que numa exposição de pintura, o crítico de arte publicasse uma fotografia de algum quadro, mesmo porque a gráfica naquele tempo não tinha atingido a perfeição que tem hoje. De modo que eram fotografias meio borradas. Não tinham uma definição, sobretudo nas meias tintas. Eram uma coisa muito contrastada, de modo que não podia ter o valor documentário na imprensa como tem hoje. Que hoje praticamente a imprensa é feita na base de fotografias de ilustração. É um dos meios de comunicação mais importante desse nosso século da comunicação. Mas a primeira pessoa que deu realmente um valor exato e ilimitado à fotografia foi essa turma que o Armando de Salles reuniu para fazer essa revista. A iniciativa da revista foi do Cassiano Ricardo, que era diretor do expediente dos Campos Elíseos. O Cassiano Ricardo teve a sorte de encontrar um interventor em São Paulo, um governador de São Paulo, lúcido, inteligente e aberto como foi o Armando de Salles. Ele propôs fundar-se uma revista para difundir a grandeza de São Paulo e teve todo o apoio, não apenas na reunião da equipe que ele cria, como todo apoio econômico-financeiro para fazer essa revista. Talvez tenha sido essa a primeira revista impressa em rotogravura feita pelo Lanzara, que era uma grande oficina, Romiti & Lanzara chamava-se ela. E foi com as nossas ilustrações que o Lanzara experimentou suas primeiras fotografias em rotogravura. De modo que era uma revista para época, muito bem impressa, e que realmente dava um valor absoluto à fotografia, porque as suas páginas eram apenas ilustradas, o texto era mínimo. Eram pequenos textos de legenda quando necessário, porque era a própria fotografia que falava por si própria. De modo que aí, realmente, ela teve não apenas o aspecto de atualidade, mas reuniu também o seu aspecto artístico, o seu aspecto técnico e o seu aspecto sociológico. Que é o final de todo valor fotográfico é o aspecto sociológico.

Ent. 2. O que me chamou atenção ao ver um dos exemplares dessa revista foi a diferença entre fotos de jornais ou revistas da época que eram em grande parte fotos estáticas. Grupos, justamente dessas oportunidades sociais. As próprias possibilidades fotográficas não permitiam algo mais dinâmico...

B. J. Duarte (03': 40'"): Era a época do magnésio.

Ent. 2. Do magnésio. Justamente, né? Então, assim como você já contou, numa oportunidade social então se sentava, se montava um grupo, como se montaria um time

de futebol e era pose de certa forma. Em todo caso era pose preparada e depois se iluminava isso com o *flash*. Agora, esta *Revista São Paulo*, que em parte já é feita com 35 mm e outros meios, me parece que é contemporânea a outras revistas ilustradas europeias como a *Berliner Illustrierte* que era praticamente a precursora e da qual, depois saíram grandes fotógrafos para a *Life*. Quer dizer, há realmente um dinamismo que chama muito a atenção quando se vê esses números da *Revista São Paulo*.

B. J. Duarte (04': 41'"): Bom, eu vou explicar porque. O meu amigo Preising, cuja memória eu venero, era um fotógrafo acadêmico. Ele tinha aquelas bases certinhas de composição... Ele não admitia certas liberdades... E eu vinha da escola de Paris, conhecendo Man Ray... Influenciadíssimo por aquela gente, embora não tivesse uma cultura muito firme, porque eu não pude me evoluir culturalmente. Eu apenas conheci o meu ofício, conheci a literatura francesa simplesmente por curiosidade e por amor à história, amor à literatura, mas sem nenhuma base científica da coisa. De modo que, quando eu tirava minhas fotografias, eu era influenciado por esses modernos da época, com Man Ray na frente. De modo que havia uma distinção muito grande entre as fotografias minhas e as do Preising. As do Preising eram mais técnicas, as minhas mais ousadas, no sentido artístico. Eu, por exemplo, quando fotografava uma criança, gente do grupo escolar, eu procurava tirar o ponto de vista da criança, quer dizer, de baixo para cima, então saía aquilo meio deformado. E com aquele espírito de modernismo do Cassiano e do Menotti, aquilo causou um grande impacto na ilustração da revista. Só que, ao folhear essa revista é fácil reconhecer o que eu fazia e o que o Preising fazia. Eu, por exemplo, comecei a fazer natureza morta na revista. Por que? Porque na época havia uma safra muito grande de jabuticabas, então eu fazia natureza morta da jabuticaba, da banana, desta fruta tão moderna, “cubisticamente” falando, da carambola, que é cheia de ângulos e coisa. Um dia, se você folhear eu vou te mostrar essas minhas naturezas mortas. Imagine numa revista de alta atualidade, quem é que podia pensar... e só depois de ver é que começaram então, realmente, a dar o valor que a fotografia merece.

Ent. 2. Você está falando em natureza morta que é uma expressão que não sei se está indicado no caso... Você falaria em composições?

B. J. Duarte (07': 12'"): Composições.

Ent. 2. A natureza morta tem um cheiro de pintura acadêmica e, justamente, não era o que você estava fazendo. Estava fazendo composições mais modernas...

B. J. Duarte (07': 23'"): Composição pictórica inclusive, né? Equilíbrio de volumes... pesos...

Ent. 2. E sombras, luzes e pesos, né?

B. J. Duarte (07': 32'"): É. De modo que essa expressão que eu estou empregando é nesse sentido. No sentido pictórico realmente.

Ent. 2. Uma pergunta ainda dentro dessa coisa. O pessoal que fazia essa revista tinha conhecimento das capas dos vários manifestos dadaístas? Das fotomontagens dos manifestos dadaístas? Eles conheciam essa coisa ou realmente o dadaísmo só veio a ser conhecido o ano passado?

B. J. Duarte (08': 04'"): Não... Eu acho que eles tinham conhecimento. Principalmente o Menotti e o Cassiano, que era...

Ent. 2. Por que há uma grande proximidade entre o Man Ray parisiense e o grupo que fazia dadaísmo com fotomontagem...

B. J. Duarte (08': 16'"): Eu confesso que eu tinha a influência deles. Uma influência puramente de contato. E de modo que eu procurava dar às minhas fotografias esse sentido de modernismo, né? Agora, o Cassiano e o Menotti eram absolutamente fanáticos pelo Modernismo, né? Quem ler a obra do Cassiano, os poemas do Cassiano, principalmente o Martim Cererê, vê que aquilo realmente era uma nova poesia, novos tempos da poesia, né? De modo que foi nesse ponto, e pra época, uma revista muito moderna. Por causa dessa turma que trabalhava lá. Inclusive na fotografia, com a minha influência que eu tive dos europeus, franceses principalmente.

Ent. 3. Mas sua influência sempre foi fotográfica, né professor? Sua influência sempre foi fotográfica, né? Nunca foi uma influência de pintura, né?

B. J. Duarte (09': 11'"): Ah não, não foi.

Ent. 3. Sempre...

B. J. Duarte (09': 14'"): Quem me fez conhecer realmente a pintura foi o Sérgio Milliet, com quem eu convivi muito tempo por ser cunhado dele. Ele me formou. Minha formação em matéria de pintura e de outras coisas, de literatura, inclusive, que ele me fazia ler, foi ele.

Agora, o que eu fazia lá era instintivamente por influência da minha formação de menino. É que eu estava justamente numa idade em que as coisas e as palavras se gravam para o resto da vida, né? De modo que, por intuição, eu fazia fotografia moderna. Cheguei a fazer até um salão individual de uma mostra individual de fotografia.

Ent. 3. Isso quando, professor?

B. J. Duarte (09': 55'"): Isso em 1930.

Ent. 3. Em São Paulo?

B. J. Duarte (10': 00'"): Em São Paulo.

Ent. 3. E a recepção?

B. J. Duarte (10': 03'"): Foi... Eu fiz isto numa... num prédio da Rua São Bento pertencente a Germaine Burchard, onde funcionava a bolsa do café. Bolsa de mercadorias, que hoje não existe mais. Está lá o escritório dela, no lugar que tinha um *hall* imenso onde faziam as cotações do dia. Mas estava abandonado e ela me alugou, por quinze dias mais ou menos, por cem mil réis que hoje seria dez centavos, né? Por cem mil réis ela me alugou aquilo.

Ent. 3. E a crítica da época, professor?

B. J. Duarte (10': 45'"): Ah... eu tenho todas. Inclusive uma crítica ótima do Mário de Andrade. Ele fez uma crítica excelente! Ué... Você que é crítico... Eu vou te emprestar o meu álbum de recortes.

Ent. 3. Eu gostaria. Essa pergunta teve esse sentido. (risos)

B. J. Duarte (10': 57'"): É, realmente eu vou te mostrar. É um álbum pequenininho com tudo o que saiu. Agora, quem fez uma crítica mesmo foi o Mário.

Ent. 3. Uhum. O Mário de Andrade me parece que tinha uma visão sobre todas as tendências modernas. Estupenda, né? Quer dizer...

B. J. Duarte (11': 11'"): Ele teve uma influência realmente fantástica.

Ent. 3. Professor, o senhor falava há pouco, fora da gravação, de uma obra que o senhor tem, de livros, de coisas que o senhor escreve. O senhor falava sobre fotojornalismos, os primeiros tempos do fotojornalismo...

B. J. Duarte (11': 18'"): É, realmente sim. Eu tenho um livro. Já está praticamente escrito. Tem umas 300 folhas datilografadas onde eu dedico um capítulo ao fotojornalismo e um outro capítulo à *Revista São Paulo*, que foi realmente uma revista que marcou época na época e tem até críticas que saíram na época. Quando a revista saiu foi uma verdadeira bomba nas artes gráficas aqui, porque nada se fazia a esse respeito. Havia revistas ilustradas como *Fon-Fon!*... a *Careta*... *Vida Moderna*... Mas eram revistas pequenas e puramente de assuntos sociais: bailes, aniversários, festas etc. Agora, uma revista com a documentação da *São Paulo*, principalmente dedicada à grandeza paulista, realmente foi a primeira e um fenômeno que é pouco conhecido na história da fotografia em São Paulo, e na própria história da arte em São Paulo.

Ent. 2. A quantos números chegou a *Revista São Paulo*?

B. J. Duarte (12': 36'"): 12. 12 números. Depois houve a... candidatura do... de Armando de Salles para presidência da república, ele foi substituído na governança de São Paulo e depois nós sabemos o que aconteceu: o golpe de 37, o exílio do Armando e a morte da revista.

Ent. 2. Eu queria perguntar. Você colaborou no Suplemento de rotogravura do *O Estado*...

B. J. Duarte (13': 04'"): Colaborei.

Ent. 2. Isso foi mais por volta de que época? Que isso foi, me parece, o segundo empreendimento em rotogravura...

B. J. Duarte (13': 15'"): Foi. Eu não me lembro bem...

Ent. 2. Quarenta, quarenta e um?

B. J. Duarte (13': 20'"): Se foi o primeiro ou segundo... coisa a verificar-se. Mas pelas datas da *São Paulo* é possível. No que a *São Paulo* realmente foi pioneira foi valorizar a fotografia como documento de uma época. A rotogravura do *O Estado* era mais eclética, mais variada. Mas, de qualquer forma eu publiquei lá até umas fotografias minhas quando começaram as

atividades do Foto-Clube Bandeirantes, do qual eu sou um dos fundadores, e na época também, do José Medina, você deve ter ouvido falar. O Medina além de fotógrafo era cineasta. Inclusive na parte dramática. Ele tem filmes que realmente fazem parte... tem ou teve. Já morreu né?

Ent. 2. Já morreu. Morreu uns três anos atrás.

B. J. Duarte (14': 11'"): Quando?

Ent. 2. Uns três anos atrás.

B. J. Duarte (13': 22'"): Eu senti quando ele não estava aí, sabe? Senti a morte desse homem porque ele foi meu grande companheiro de fotografia e de cinema. Tenho até cartas dele. E além do mais um bom humor a toda prova. Ele era um sujeito repousante, né? Um entusiasta. Eu gostava dele. Fui muito amigo do Medina. E o Medina foi descoberto do ponto de vista de... obras cinematográficas, por Caio Scheiby. Por... Esse que estava aqui agora! Esqueci o nome dele.

Ent. 2. Máximo.

B. J. Duarte (14': 54'"): Máximo! O Máximo o conhece pelo Caio Scheiby e por mim, porque era uma obra totalmente abandonada, desconhecida e que nós ressuscitamos com as Retrospectivas do Cinema Brasileiro que fizemos em 1954, por ocasião do quarto centenário. Principalmente o Caio, o Caio é que andou prospectando esta obra toda perdida que estava aí em porões e coisa, ele entrou reunindo tudo.

Ent. 3. O senhor vai ler o seu capítulo?

B. J. Duarte (15': 29'"): Vale a pena?

Ent. 3. Acho que valeria a pena.

B. J. Duarte (15': 30'"): Não vai encomprar demais não?

Ent. 3. Mas eu acho que a importância não...

B. J. Duarte (15': 38'"): Aqui fala de cada um deles, sabe? E fala também do material que se usava nessa época. Inclusive no filme "Parque"... aquela coisa.

Ent. 2. Eu acho muito importante e que deve ser lido. Uma pergunta. Isto não está lhe cansando um pouco?

B. J. Duarte (15': 38'"): Não! Cansando não. Eu só tenho uma certa coisa quanto a... ao horário. Se vocês quiserem depois fazer uma segunda sessão, se não...

Ent. 2. Você tem que estar onde a que horas?

B. J. Duarte (16': 04'"): Eu preciso estar a uma e quinze na Avenida Paulista.

Ent. 2. Está de carro?

B. J. Duarte (16': 09'"): Estou.

Ent. 3. Então até uma hora nós podemos ficar...

B. J. Duarte (16': 15'"): Um pouquinho antes.

Ent. 2. Então temos uma hora praticamente.

B. J. Duarte (16': 18'"): É. Mais ou menos isso.

Ent. 2. Mas é importante que ele lesse, não?

Ent. 3. Acredito que sim. Agora, você ainda tem uma parte toda de cinema, né?

B. J. Duarte (16': 26'"): Tem. Essa parte vai ser separada, né...? Vocês sabem disso. Mas, se quiserem fazer uma segunda sessão, pra não atrasar muito...

Ent. 3. Certo.

B. J. Duarte (16': 35'"): Eu posso voltar... Porque suponho que as perguntas que se fazem são tão amplas que sem querer estamos entrando até em urbanismo...

Ent. 2. Muito bom, muito bom.

Ent. 3. O que nós precisamos é ouvir mesmo. Não estamos acostumados a ouvir a história dos outros.

Ent. 2. O negócio é espremê-lo sabe...

B. J. Duarte (16': 48'"): Como um limão. (risos)

Ent. 2. Como um limão!

B. J. Duarte (16': 50'"): Mas contanto que vocês não joguem fora depois de um limão espremido... está muito bom (risos).

Ent. 3. Professor, depois eu queria seu telefone, o...

B. J. Duarte (17': 00'"): Vai um dia tomar café comigo!

Ent. 3. Com muito prazer.

B. J. Duarte (17': 03'"): Eu mostro pra você... Se você quiser ver também, está lá. Eu não trago, eu não me comprometo trazer porque... é um livro deste tamanho, né?

Ent. 3. Mas é que eu... estou fazendo a revista da *Fotóptica*, a...

B. J. Duarte (17': 16'"): Ah! Foi por causa da *Fotóptica* que eu publiquei esse negócio.

Ent. 3. É?

B. J. Duarte (17': 22'"): É. A *Fotóptica* publicou um artigo do... Luigi Manprim. Conhece?

Ent. 3. Sei. Conheço.

B. J. Duarte (17': 28'"): Se não me engano era da... do *Veja* ou da *Abril*...

Ent. 3. Era da *Abril*, da *Editora Abril*.

Ent. 2. Você tinha fotos nesse artigo? Tinha?

B. J. Duarte (17': 35'"): Tinha um grupo. Saiu um grupo. É... um grupo que saiu, tirado com Armando de Salles. Exatamente. Quem me deu isso foi o (?). Eu até fotografei, reproduzi e mandei lá pra Iconografia. Eu reproduzi e mandei um negativo para a Iconografia. Eles têm aquilo lá.

Ent. 3. É. Não... Porque eu gostaria de ir fazendo pra revista... É... Aproveitando esse depoimento seu..., depois vai ter o seu todo..., fazer matérias que seriam uma síntese das partes importantes desse depoimento.

B. J. Duarte (18': 16'"): Agora, se vai encomprar muito, eu reduzo isso, obviamente...

Ent. 3. Não... mas eu acho importante...

B. J. Duarte (18': 26'"): É uma coisa inédita pelo menos, né?

Ent. 2. Inclusive, acho que nós podemos continuar sem o...

B. J. Duarte (18': 42'"): O Boris?

Ent. 2. Não. Sem o... Máximo. Se for uma questão só de ler agora, não? Pra não perdermos tempo.

Ent. 3. Professor, eu ainda gostaria de insistir com o senhor sobre...

B. J. Duarte (18': 45'"): Mas tira o senhor e o professor, por favor.

Ent. 3. Não, você é um professor, é claro. Sobre... o fotojornalismo de sua época. Me parece que o senhor tem uma experiência que vale a pena ser contada com bastante detalhes.

B. J. Duarte (19': 00'"): Realmente eu conheci, nesta época, uma turma muito grande de fotógrafos de imprensa. (aqui B. J. Duarte começa a ler seu texto – em alguns momentos faz comentários para complementar ou explicar algo que surge na leitura¹⁷⁶) E há pouco tempo me fez lembrar dessa época um exemplar já antigo da revista *Novidades Fotótica*, porque ela me veio às mãos na sala de espera de um advogado meu amigo. Antigo e mutilado estava esse exemplar, principalmente as páginas de um artigo que logo me interessou: “Fotojornalismo, três décadas em busca de edição”, cujo o autor, Luigi Manprim, procurou narrar, nos largos traços de um preâmbulo, a melancólica história do fotógrafo do jornal de antanho. Com exceção de um pequeno equívoco, um lapso de Luigi Manprim e de que logo mais me ocuparei, o seu artigo está bem documentado, e no geral, reconstitui, com exatidão, o

¹⁷⁶ O texto aqui lido por B. J. Duarte, foi intitulado “Fotojornalismo de outrora” e introduzido ao seu primeiro livro de crônicas (DUARTE, 1982, v. I, p. 69-74).

ambiente das redações de outros tempos, bem como a posição do fotógrafo nesse meio. Como o autor só viria a trabalhar no Brasil a partir de 1949, a fase antecedente a esse milésimo, certamente por falta de dados mais precisos, ficou oculta nas dobras do tempo, assim ficando encobertos também, os vultos dos fotógrafos que militavam na imprensa paulista desse ano para trás. Talvez eu possa eliminar as dobras e contribuir um pouco para esclarecer a história desses modestos profissionais e sua atividade no fim da década dos anos 20 e princípios da dos anos 30. Posso escrever com o conhecimento de causa, dado que nos meados de 1929, ingressei na redação do *Diário Nacional*, órgão oficial do Partido Democrático, aliás, a que eu já me referi, e ali exercer a função de fotógrafo de imprensa. Eu tinha acabado de chegar da Europa nessa época e fui logo começando por esse setor tão sacrificado que é o da reportagem fotográfica. Mas no final dessa década, trabalhava nos principais jornais de São Paulo um grupo heterogêneo de fotógrafos em cujo o seio eu fui admitido, a princípio com certa desconfiança por ser o mais moço no meio deles, depois com certo respeito em consequência de uma rude prova de fogo que lhes causou espanto e admiração (21': 48"). Foi aquele furo da morte do Major Molinaro, a que eu já me referi. Mas nos fins dos anos 20 o grupo se compunha dos seguintes nomes: Aurélio Becherini, o primeiro fotógrafo de jornal da imprensa paulistana em serviço durante muitos anos no *O Estado de São Paulo*, mais tarde substituído por Reynaldo Ceppo, proprietário de uma oficina de reparos e de vendas de aparelhos fotográficos na Mooca, se bem me lembro; os irmãos Eloy e Anibal, o primeiro, durante algum tempo a prestar também serviço no *Estadão*, o segundo, fotógrafo da *Folha da Noite*; Miguel Falleti, fotógrafo de *A Gazeta*; o Mazza do *Correio Paulistano*; o Glicério do *São Paulo Jornal*, o Manoel Ginjo do *Diário Popular*. Ginjo se tornaria famoso nos meios jornalísticos de então graças a um extraordinário instantâneo por ele tomado no final de uma corrida de automóveis realizada nas ruas do Jardim América por volta de 35 ou 36, se não me engano (21': 56"). Nessa corrida se inscreveram renomados campeões europeus, um deles o italiano de nome Pintacuda¹⁷⁷, vencedor do Circuito da Gávea, que era uma corrida que anualmente se disputava no Rio de Janeiro. E no meio desses corredores, uma mulher francesa, Hellé Nice¹⁷⁸, e um brasileiro, o barão Manoel de Teffé, fanático do automobilismo. Pois a corrida do Jardim América chegava a um emocionante final: Teffé e Hellé Nice quase

¹⁷⁷ Carlo Pintacuda (1900-1971) foi um piloto italiano de renome internacional, tendo participado, entre outros eventos de corrida, do conhecido "Circuito da Gávea", apelidado por muitos de "Trampolim do Diabo". Disponível em: <<https://faspnet.com.br/1936-o-inesquecivel-i-grande-premio-cidade-6512/>>. Acesso em: 14 ago. 2019

¹⁷⁸ A francesa Mariette Hélène Delange (1900-1984) foi acrobata, dançarina de cassino e se tornou uma hábil piloto de automóveis de corrida. Ela foi, certamente, uma mulher à frente de seu tempo. Disponível em: <<https://faspnet.com.br/1936-o-inesquecivel-i-grande-premio-cidade-6512/>>. Acesso em: 14 ago. 2019

emparelhados. A multidão ululante a encher as calçadas, sem a menor proteção, os locutores de rádio, ainda não havia televisão nessa época, a descreverem com entusiasmo o momento decisivo, quando a campeã Hellé Nice, no último ímpeto, tentou a ultrapassagem do carro de Teffé a poucos metros da linha de chegada. Não conseguiu o seu intento, contudo: a ponta do eixo dianteiro de seu bólido esbarraria no do carro do Teffé, o que provocou em ambos uma apavorante derrapagem, saindo Hellé Nice da pista a ceifar vidas, a mutilar corpos no meio da multidão, pois foi esse, nesse momento crucial, que a câmera de Ginjo funcionou, ativada pela mão e pelos incríveis reflexos do fotógrafo (24': 23"). Conseguiria, assim, o velho profissional do *Diário Popular*, um flagrante sensacional em que se fixava o carro de Hellé Nice, depois de encontrar com o do Teffé, a iniciar o seu desvio de morte voando para cima de toda aquela gente inerme, estarecida e desprotegida. Por muito tempo seria a hecatombe o assunto principal dos jornais, revistas ilustradas e emissoras do rádio de todo o país. Evidentemente, as fotografias de Ginjo publicadas em periódicos de grande destaque. A propósito, estou a me lembrar agora de um caso curioso, um gesto de solidariedade humana e profissional, talvez único na história do fotojornalismo no Brasil. O incidente aconteceu comigo. Foi num domingo, no campo do Parque Antártica, antes de iniciar-se a partida decisiva do campeonato da antiga APEA, Associação Paulista de Esportes Atléticos, antecessora da atual Federação Paulista de Futebol, entre as equipes do Palestra Itália, hoje Palmeiras, e do Corinthians Paulista. Pois a APEA, para prevenir e evitar a invasão de pessoas estranhas nos campos de futebol, concedia aos fotógrafos dos jornais uma credencial assinada por seu presidente, com a fotografia, o nome do portador e o da empresa para a qual trabalhava, cuja apresentação na porta do estádio lhe conferia acesso livre e trânsito no local da peleja. Nesse domingo, como de hábito, lá fora eu para o Parque Antártica de câmera em punho à caça da imagem nos lances mais espetaculares do embate. Mas por desgraça minha, só ao chegar ao portão de acesso às arquibancadas, verifiquei que havia esquecido em casa a carteirinha profissional fornecida pela APEA. Tentei assim mesmo a minha entrada em campo ante a majestosa figura do porteiro. Expliquei-lhe o que me acontecera e apesar de estar convicto da minha identidade, de longa data sabia quem eu era, impediu resolutamente o meu ingresso ao estádio (26': 25"). Estava a discutir com o pequeno sátrapa do Palestra Itália, quando por sorte, surgiu Ceppo, do *O Estado de São Paulo*, que vinha também ele a cuidar de suas fotografias. Posto a par do acontecido tentou convencer o porteiro onipotente, já colérico, mas tudo em vão. Não teve dúvidas o Ceppo. Entrou, foi à procura dos fotógrafos já em campo, contou o que estava acontecendo com o Duarte, e ali mesmo, por unanimidade, ficou decidido. Iriam, incorporados, à presença de um diretor do Palestra. Se depois de tudo

explicado permanecesse a proibição da entrada do colega desfeiteado, todos em grupo se retirariam do gramado e no dia seguinte, nas páginas de esporte de cada jornal, se relataria os motivos porque nas edições de segunda e terça-feira não se publicava fotografia da grande decisão do campeonato, consequência dessa atitude de legítima solidariedade de classe. E assim se fez. O diretor, depois de ouvir o relato dos meus colegas, não pensou duas vezes: ele próprio, em pessoa, seguido de meu grupo, foi até ao portão e, à vista do cêrbero embasbacado e humilhado, me fez entrar após haver apresentado as desculpas do clube por essa atitude primária do seu empregado e até então ignorada por parte da diretoria do Palestra Itália. Como se vê, nesses tempos já tão distantes, embora não participássemos dos benefícios e da proteção jurídica de uma Associação de Classe organizada, bastávamos o nosso trabalho contínuo e comum para serrar fileiras em torno de uma fotografia de jornal, de um fotógrafo de jornal, de um companheiro de jornal e à sua sombra, promover a defesa de cada um com a ajuda de todos indiscriminadamente (28': 26"). Essas fileiras se engrossaram a partir dos anos 30 com o aparecimento de novos jornais, de novas revistas... como os *Diários Associados* e *O cruzeiro*, e muitos outros profissionais como o Narciso dos Santos, Sérgio Lyn, Edgard Payne – cognominado à Múmia, tal a sua magreza – Chico Vizzoni, Theodor Preising, Roberto Maia, Indalécio Wanderlei e outros ainda em atividade. Com Preising viria eu a trabalhar a chamado de Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia, juntos em 34 e 35, a editar a *Revista São Paulo*, em que pela primeira vez na imprensa brasileira, se reconhecia o valor informativo e didático da fotografia. Era o espelho das atividades de nosso Estado, manejado por seu governador de então, Armando de Salles Oliveira, um dos homens mais lúcidos e empreendedores que o Brasil já conheceu. Essa revista mensal era impressa em rotogravura e papel de grande formato, 30 X 40 centímetros e servia-se da fotografia como seu principal meio de comunicação, reduzindo os textos à sua expressão mais simples, como aliás eu já falei. Os editores eram B. J. Duarte e Theodor Preising, fotógrafos exclusivos; Lívio Abramo, hábil desenhista e hoje notável pintor e gravador; Osvaldo Pimentel; Francisco de Castro Neves... Se não me engano eu já falei neles também, né? Logo no início, se não me engano. Mas a essas alturas, sem pretensões maiores, se não a de colocar os fatos em seu devido lugar e reconstituir a sua verdade cronológica, cabe um esclarecimento (30': 07"): Luigi Manprim, num trabalho publicado em *Novidades Fotótica* e que deu origem a este relato saudosista, atribui à Jean Manzon o mérito de haver introduzido na reportagem fotográfica no Brasil as câmeras de pequeno formato, a 6X6, e segundo o autor referido, foi ele quem primeiro as utilizou. Pois bem, quando comecei a trabalhar em 29, no *Diário Nacional*, fi-lo com equipamento 6X9, *Reflex Mentor*, que eu havia trazido da Europa. A primeira câmera com

espelho refletor para fins de focalização, escamoteável ao perfazer-se a exposição. E quando, em 34, conheci Theodor Preising na redação da *Revista São Paulo*, esse grande e ativo profissional só trabalhava com câmeras de pequeníssimo formato, 24X36 milímetros, a *Leica* fabricada pela *Leitz-Wetzlar* e a *Contax*, pela *Zeiss Ikon*. Sem querer negar as virtudes de Manzon – ele de fato revolucionou não apenas a reportagem fotográfica, se não também a cinematográfica, valorizou o repórter fotógrafo e o documentarista no cinema – faço tais reparos com o intuito de dar o seu a seu dono; por outro lado, Jean Manzon não chegou ao Brasil com o salário alto e condições excepcionais de trabalho como escreveu ainda Luigi Manprim. Em verdade, durante a última guerra, Manzon cumpriu o seu dever patriótico a bordo de um cruzador na batalha de Narwik documentando-a fotograficamente. Sua nave conseguiu safar-se ilesa do dramático “fjord” refugiando-se o grande repórter em Londres, onde conheceu Alberto Cavalcanti, também um cineasta brasileiro a documentar pelo cinema a guerra nas ilhas britânicas (32’: 08”). Foi Cavalcanti quem aconselhou Manzon a vir para o Brasil. Deu-lhe mesmo uma carta de apresentação endereçada a Assis Chateaubriand na época o “hearst” todo poderoso da imprensa brasileira. E acredito, e só o próprio Manzon poderá esclarecer a contento essa passagem de sua vida, que não foi assim tão fácil no início de sua carreira nos tugúrios do “Chatô”. Ainda um último reparo: Manprim menciona no seu artigo a utilização das câmeras *Speed-Graphic*, é esta a grafia exata e não “*Speed-Graf*”, que ele escreveu erroneamente. As chapas de 4X5 polegadas, ou “*Film Back*”, ele escreveu “*Back*” e é “*Pack*”, a nomenclatura como se vê está errada, o certo é *Film Pack*, ou seja, uma tradução ao pé da letra: “pacote de filme”. Tratava-se de um acondicionamento metálico de doze poses em filmes cortados nos formatos 6X9, 9X12 cents, e 4X5 polegadas, que eram introduzidas em chassis especial. Cada um desses filmes possuíam uma orelha em papel preto numerada de um a doze, que era puxada para fora do chassi através de uma fenda depois de exposto o material e que automaticamente acionava a mudança do filme no seu *pack*, trazendo para frente o filme virgem e levando para trás o exposto. Quando o décimo segundo era impressionado, a sua orelha fechava hermeticamente a janela do *Pack* tornando-se fácil a sua substituição no chassi em plena luz solar (33:52). Esse engenhoso e cômodo processo foi aos poucos desaparecendo com as câmeras que eu utilizava, substituídos pelo *Roll Film* e pelas câmeras de pequeno formato e seus rolos de película de 12, 24 e 36 poses acondicionados em cassete, até hoje dominantes. Hoje, como diz o meu amigo Flieg, se fossemos perguntar para a *Kodak* sobre a existência deste material, certamente, como pitorescamente disse o Flieg, desde o porteiro até o presidente da *Kodak*, eles não saberiam responder o que foi *Film Pack* (finaliza a leitura aqui).

Ent. 2. Eu não quero exagerar (risos) com essas palavras, mas a verdade é que eu continuo trabalhando com o *Film Pack*, até hoje. O *Film Pack* mudou só nesse aspecto que de 12... agora tem 16 folhas por chassi, o mesmo *Pack* da *Kodak*. A *Kodak* infelizmente não está oferecendo este material aqui no Brasil, mas a pedido eu creio que ainda seja possível importá-lo. A verdade é que uns 3, 4 anos atrás eu fiz uma importação junto com [...] e eles confiam que nós dois somos os únicos ainda a usar esse material. O meu material já está vencido há dois anos, mas continua ainda perfeito, de modo que estou trabalhando com ele. Estou com as últimas duas ou três caixas no estúdio.

B. J. Duarte (35': 29'"): De qualquer forma, então, quero dar um esclarecimento a você. Eu sobrescrevi totalmente as suas palavras pitorescas a respeito do *Pack* e quando eu estive nos Estados Unidos, em 1976, eu fiz uma visita às fábricas da *Kodak* em Rochester. E por acaso, conversando com um engenheiro da *Kodak*, eu lhe perguntei porque que a *Kodak* não usava mais a exportação do *Film Pack*, e ele ficou meio no ar, ele não sabia direito. Eu percebi que ele não estava entendendo direito o que seria *Film Pack*. E... me deu uma desculpa: não... certamente o consumo lá não... valoriza uma importação, provavelmente é por isso. Mas eu senti que ele não estava sabendo direito de que se tratava.

Ent. 2. Efetivamente eu acho que uma das culpas da *Kodak* é... nunca ter propagado esse material aqui em São Paulo, porque são poucas as pessoas que conheciam o material.

B. J. Duarte (36': 45'"): E era tão prático, né?

Ent. 2. Era muito prático. E como se dizendo, em trabalhos de viagem e obras fora da cidade ou fora do Estado, era a solução ideal...

B. J. Duarte (36': 55'"): Ideal. Ótimo.

Ent. 2 ... Porque a gente não precisava carregar chassis [...]. Inclusive ocupava muito menos lugar.

B. J. Duarte (37': 01'"): E sem uma câmara escura, às vezes, pra carregar aquilo...

Ent. 2. A minha observação sobre o pessoal da *Kodak* tinha essa razão. Da última vez, quando eu fiz, eu tentei fazer o pedido da *Kodak*, era muito custoso chegar a alguém que

realmente soubesse do que eu estava falando. Foi por isso que eu fiz a observação. Mas uma observação a respeito de outro assunto. É... Manprim diz que... Manzon teria sido o primeiro a usar 35 mm... Você já falou de Preising?

B. J. Duarte (37': 37'"): Não. Propriamente o 35 não. Ele disse 6X6.

Ent. 2. O 6X6?

B. J. Duarte (37': 40'"): É.

Ent. 2. Eu creio que posso dizer que... Em 40, Peter Scherer estava trabalhando tanto com 6X6 quanto com 35 mm.

B. J. Duarte (37': 53'"): É. E o Peter Scherer trabalhou muito pra *O Cruzeiro* né?

Ent. 2. Trabalhou muito pra *O Cruzeiro*. Sim.

B. J. Duarte (37': 56'"): Ele era, por conseguinte, o chamado fotógrafo de jornal. Quer dizer, fotografia aplicada à imprensa.

Ent. 2. No entanto ele tem feito muito trabalho técnico também. Eu me lembro de fotos para Mario de' Fiori. Mario de' Fiori, o escultor.

B. J. Duarte (38': 13'"): Sim. Fiori.

Ent. 2. Que eu assisti a fotos de esculturas... Mas o outro nome que não foi mencionado até agora com relação à revista e que é da época do... Manzon, era outro francês, era (?).

B. J. Duarte (38': 38'"): Sim. Eles todos vieram muito depois da Guerra, né?

Ent. 2. Vieram depois da guerra.

B. J. Duarte (38': 41'"): Aí é que está. Eu estava falando antes.

Ent. 2. Em que ano chegou o Manzon? Você sabe?

B. J. Duarte (38': 46'"): O Manzon chegou logo com a revista *O Cruzeiro*, mas foi depois da guerra, porque ele fez toda a guerra, o Manzon. E ele veio pra cá, se não veio um pouco antes...

Ent. 2. 46, 47, por aí, né?

B. J. Duarte (39': 00'"): É. Eu acho que sim. Talvez antes. O fato é que ele veio recomendado pelo Cavalcanti ao Chateaubriand.

Ent. 2. Eu devo ter guardado uma série de reportagens de Jean Manzon que me impressionava muito naquela época.

B. J. Duarte (39': 11'"): É, não. Ele é um grande jornalista e ele estava com David Nasser, né? Eles faziam...

Ent. 2. Uma dupla.

B. J. Duarte (39': 20'"): Aliás, eu fazia par também, no *Diário Nacional*, com o repórter português chamado Anselmo de Oliveira. As grandes reportagens do *Diário Nacional* foram feitas por ele no texto e por mim na fotografia. Nesta época já havia esse espírito de equipe entre um redator e um fotógrafo. Hoje o fotógrafo é propriamente o redator. Raramente um redator não é fotógrafo também, né?

Ent. 3. Essa é uma pergunta que eu gostaria de fazer ao senhor. O fotógrafo tinha a livre opção pra escolher ângulos, pra escolher as personalidades a serem fotografadas dentro de um evento? Ele tinha uma direção rígida dos editores, do repórter que lhe acompanhava ou havia uma conversa entre fotógrafo e redator procurando criar uma matéria única?

B. J. Duarte (40': 19'"): Talvez tenha havido um pouco disso tudo. Mas normalmente era iniciativa do fotógrafo.

Ent. 3. O fotógrafo era sempre...

B. J. Duarte (40': 26'"): Quando ele ia, por exemplo, num banquete, ele conversava com a pessoa mais grada, que lhe parecesse mais importante, e esta pessoa formava os grupos. Que aí era grupo mesmo, né? Agora, numa reportagem externa, uma reportagem, um acontecimento, um desastre de trens, um desastre de avião... isso ficava inteiramente a cargo do fotógrafo.

Ent. 3. Ele escolhia livremente, né?...

B. J. Duarte (40': 58'"): É. Ele escolhia tudo. Às vezes havia uma pequena orientação do redator chefe, e talvez, até do próprio redator que acompanhava o fotógrafo. O Anselmo de Oliveira muitas vezes pedia pra tirar determinados detalhes, determinados pormenores... porque ele sabia o que ele estava escrevendo e precisava falar sobre aquilo. De modo que havia uma certa orientação, mas no geral era iniciativa do fotógrafo.

Ent. 2. O aspecto que não foi abordado até agora e que talvez seja interessante ouvir algo a respeito, é quanto à conservação de equipamento. Eu estou lembrado de algumas oficinas que consertavam, ou não só consertavam, como também manufacturavam peças para o uso de fotógrafos. Eu estou me lembrando no momento do velho Trentini.

B. J. Duarte (41': 53'"): Trentini. É... eu conheci muito o Trentini.

Ent. 2. E... havia alguém que fabricava tripés de madeira...

B. J. Duarte (42': 00'"): Bernardi¹⁷⁹.

Ent. 2. Bernardi.

B. J. Duarte (42': 03'"): Bernardi. Conheci muito o Bernardi. Comprei até um tripé dele. Que era único. Tripé de madeira, né?

Ent. 2. Eu ainda tenho um deles também.

B. J. Duarte (42': 09'"): É?

Ent. 2. Mas não sei se comprei do Bernardi ou se comprei por intermédio de loja na época. Mas quem sabe você poderia nos contar algo tanto sobre Trentini, que eu o vejo num prédio histórico, que era o prédio do Grande Hotel, na antiga ladeira do Grande Hotel, que era Miguel Couto, com entrada pela Rua São Bento e... Aliás, um ambiente muito... pitoresco....

B. J. Duarte (42': 36'"): Ali havia um Grande Hotel.

Ent. 2. ...com uma janela muito grande com vista para o Anhangabaú.

¹⁷⁹ Provavelmente Francisco Bernardi. Seu estabelecimento de aparelhos e material para fotografia se instalou, em momentos distintos, nas Ruas Visconde de Parnahyba, 284 e Piratiniga, 5 (LEMOS, 2016).

B. J. Duarte (42': 40'"): Isto.

Ent. 2. Você fala em Grande Hotel, esse Grande Hotel foi mencionado por (?), no livro dele sobre... o relato sobre uma viagem que ele fez de Porto Alegre, se não me engano [...], até a capital... até...

B. J. Duarte (43': 02'"): É. Esse Grande Hotel surgiu depois que a Rua Líbero Badaró foi alargada, e surgiu ali naquele local. De fato, na época, é o que seria hoje um hotel de cinco estrelas, que todos os grandes vultos da política, os fazendeiros mais ricos, se hospedavam lá. Substituindo o hotel do (?) que foi muito tempo, muitos anos, antes desse século, foi então o hotel preferido destas pessoas mais importantes. E o Trentini depois passou pra lá, pra ladeira do Grande Hotel, onde eu o conheci. Ele chegou uma vez a polir uma objetiva minha. Daquele jeitinho dele, né? A polir uma objetiva que eu tinha, que estava com fungo. E ele... com aquele trabalho artesanal dele, ele me pôs a objetiva, que era uma *Guess*, em plena forma, né? Eu acho que ele era o único a fazer isso nessa época. Depois surgiram outros, inclusive o Trevisan¹⁸⁰, né? O Trevisan que fez um estágio na *Leica* durante três anos e é representante dessa fábrica na parte mecânica. Ele é representante da *Leica* em São Paulo.

Ent. 2. Você sabe que o Trevisan mesmo não vive mais, né?

B. J. Duarte (44': 27'"): Eu sei. Eu tive um longo... Um grande baque, um grande choque com a morte dele, porque eu estive com ele na véspera. Na véspera...

Ent. 2. Quem está lá é o filho, junto com o (?).

B. J. Duarte (44': 40'"): É, o (?). Mas ele continua como mecânico de grande precisão e de toda confiança, não é isso?

Ent. 2. Sem dúvida. Aliás, eu acredito que são os únicos atualmente, em São Paulo, que se possa ter conversa sem querer fazer propaganda.

Ent. 3. Professor, a gente tem...

B. J. Duarte (44': 57'"): Que isso! Professor outra vez... (risos).

¹⁸⁰ Certamente Guido Trevisan. Têm-se conhecimento de dois endereços de estabelecimentos seus na cidade de São Paulo: Praça da Sé, 5, 1ª-a e Av. São João, 12 (LEMOS, 2016).

Ent. 3. A gente tem falado de... do senhor como fotógrafo, é... até a data, até a revista São Paulo. É... já falamos da sua atividade como documentarista fotógrafo, mas a fotografia... O senhor abandonou a fotografia? A fotografia está distante?

B. J. Duarte (45': 21'"): Não, não abandonei não.

Ent. 3. Como continua a sua história como fotógrafo?

B. J. Duarte (45': 27'"): Olha, eu continuo com minha nomeação de Fábio Prado para a Seção de Iconografia. Que eu fazia a documentação fotográfica aí já sobre outros aspectos e em maior atividade. Eu já era praticamente independente nessa Seção, apesar de ter subordinados, inclusive o Mário. Mas ele me dava inteira liberdade. E lá eu continuei a fazer fotografias. Depois veio a fundação do Foto-Clube, de cujos primeiros anos eu participei intensamente, inclusive com fotografias mesmo de retratos, de naturezas mortas, de paisagens e etc. Depois, em 1946, entra então uma outra fase na minha vida. Um pouco antes da guerra acabar eu já comecei a fazer documentários cinematográficos no Departamento de Cultura. Quando eu entrei pro Departamento eu encontrei lá uma velha câmera *Kodak*, aquele modelo "F", não sei se você conheceu?

Ent. 3. É... os filmes coloridos, né? Que você havia ficado entusiasmado...

B. J. Duarte (49': 12'"): A é... eu estava falando do filme colorido... Na sua introdução em São Paulo. De modo que depois desse teste que a *Kodak* fez comigo, como nós estávamos ainda em plena guerra e havia aqui um escritório chamado Escritório do Coordenador dos Negócios Inter-americanos, que funcionava ao lado do Consulado Americano em São Paulo. E esse coordenador era um homem muito inteligente e muito ativo, chamado Arnold (?). Nessa época o Múcio Porfírio Ferreira, esse quem vem aqui na próxima vez, era uma espécie de secretário brasileiro dessa coordenadoria, e foi lá que nós fundamos o Clube de Cinema, e foi lá que o Múcio viu os meus primeiros documentários. Ele foi o primeiro a fazer uma crítica dos meus documentários nas páginas da *Folha*, na qual ele trabalhava. E o Rone Amarin, que era secretário do Consulado, viu também estes testes e me deu uma sugestão de fazer um filme sobre São Paulo na época, e ele se comprometeria a arranjar o *Kodachrome*, esse filme especial, que estava fora do comércio por causa do esforço de guerra... Ele se comprometeu a arranjar nos Estados Unidos uns 10 rolos desse filme para eu fazer um documentário sobre São Paulo. E graças a ele eu fiz um documentário muito curioso, porque

reflete bem o que foi o período da guerra em São Paulo, chama-se “Viagem em torno de São Paulo”, e eu fotografei não somente o centro de São Paulo, na época com uma circulação muito pobre, porque não havia gasolina, mas havia os gasogênios, e não havia ainda essa atividade ululante que é hoje, de pessoas, de multidão... De modo que fotografa bem um aspecto da cidade que... Parece uma cidade em decadência, porque não tem movimento. E fiz não somente o centro, como os arredores... tudo isso em *Kodachrome*. Ficou um filme realmente muito interessante, graças ao Rone Amorin e ao Múcio Porfírio Ferreira, que trabalhando lá no escritório do Coordenador, me propiciaram esta oportunidade.

Ent. 3. Quando o senhor passa pro cinema, para os documentários cinematográficos, depois pro cinema científico, a fotografia começa a ser uma atividade menor, né?

B. J. Duarte (52’: 15”): Na minha profissão é. Realmente é. Eu passei pro cinema, tanto que praticamente, pouco frequento o Foto-Clube, apesar de toda vez que eles precisam de mim eu estou lá. Vou deixar também no meu testamento um quadro a óleo do meu tio José Ferreira Guimarães, eu vou deixar pra eles, perpetuar a memória desse homem, que foi realmente o inventor do *flash*. Da fotografia instantânea sob luz artificial, que era o nome dele. Este invento dele vocês devem conhecer, porque eu descrevi naquele artigo do *Suplemento Cultural*. Não sei se você chegou a ler.

Ent. 3. Não me lembro.

B. J. Duarte (53’: 03”): Eu escrevo toda a história do *flash* inventado pelo meu tio. Ele que inventou a fotografia sob magnésio. E... de quê que eu estava falando?

Ent. 3. Do seu abandono da fotografia. (Do fundo: Ent. 2. A fotografia como uma preocupação menor).

B. J. Duarte (53’: 22”): Menor... porque nessa época eu comecei a fazer cinema científico. Em toda minha infância eu tinha vontade de ser médico. Vivi muito com os médicos da minha família, que na época eram os principais: o Caetano Petraglia e o professor Luciano Gualberto. Aliás o Gualberto é que assistiu minha mãe quando eu nasci. Mas ele foi pensionista da minha mãe... viveu muito tempo como hóspede de nossa casa. De modo que ele me transmitiu o vírus da medicina. Mas não pude estudar medicina porque eu lutava muito, com muita dificuldade... minha família toda... minha mãe dava pensão pra fora, pra poder criar os filhos, e eu passei a ajudá-la com os meus trabalhos de fotografia. Mas na

primeira ocasião, que eu comecei a fazer com Mário de Andrade os documentários cinematográficos, eu já pensei em aplicá-los à medicina. E a princípio fui muito mal recebido, porque ninguém acreditava que eu pudesse fazer cinema científico: os médicos, professores, etc. Mas um deles, que é o professor Edmundo Vasconcelos, que tem uma verdadeira mania pelas novidades, se prontificou a fazer um teste comigo, fazer uma operação, e eu filmei essa operação que foi mais tarde premiada no 1º Festival de Cinema Científico do Rio de Janeiro. Foi o primeiro prêmio que eu recebi na minha carreira, foi esse, por isso a fotografia ficou mais abandonada. Mas eu continuo como amador e às vezes como profissional, a fazer fotografias. Continuo sim. Eu tenho até um lote grande de fotografias em casa que uma vez o (?) me convidou pra fazer uma exposição individual. Mas eu não sou mais homem de exposição, né? Minha idade já passou a época desses grandes entusiasmos. De modo que a coisa ficou mais ou menos esquecida e espero que ninguém lembre disso. [risos]

Ent. 3. É uma perda.

B. J. Duarte (55': 29'"): Não é não. Talvez os fotógrafos de hoje me chamassem de quadrado ao ver as minhas fotografias de outrora.

Ent. 3. Mas cada fotografia tem sua época, né?

B. J. Duarte (55': 41'"): Claro. Não pode... tenho feito o possível pra não ficar parado, pra seguir todos os progressos da fotografia. E... eu sigo muito.

Ent. 2. Esse teu primeiro contato, que lhe deu a oportunidade de fazer esse filme científico... Você é obrigado a inovar alguma coisa no campo operatório ou você simplesmente usa o que existe?

B. J. Duarte (56': 04'"): Eu inovei muita coisa, modéstia parte. Antes de eu começar a fazer filme científico, as operações eram feitas com campos brancos. O que eu chamo campo são lençóis que cobrem o paciente, e tecnicamente é chamado de campo. Os campos eram brancos e o orifício cirúrgico, que era o centro da minha “enquadração”, o centro de maior interesse didático, informativo e científico, sofria com isso, porque ele sofria a reverberação do pano branco para o campo vermelho. De modo que havia uma espécie de halo branco, sabe? Um halo, uma coisa fosca em torno da minha imagem, porque havia uma superexposição do branco invadindo a cor vermelha por excelência. Eu propus então ao professor, que nós adotássemos campos azuis, que equilibravam as cores. Haveria uma luz tanto para o vermelho

do campo operatório, como para o azul, dos campos azuis, que fatalmente apareciam no quadro fotográfico. E propus também que se usassem luvas de duas cores, porque eram luvas apenas da cor de mostrada, cor de... um amarelo claro, mas nunca se sabia ao certo quais eram as luvas do cirurgião e quais eram as luvas dos assistentes. Então eu propus usar luvas de duas cores. Falou: _Olha Benedito, eu aceito todas as suas ideias porque eu também sou louco por novidade, e essa do campo azul realmente foi uma grande ideia, mas as luvas você tenha paciência, vai ficar um carnaval! Falou assim. Muito tempo depois, alguns meses depois, o próprio professor me convidou para assistir um filme feito por um cineasta francês. Estava de... tinha mandado, a pedido dele, para o Hospital das Clínicas, para ser projetado lá. E eu fui. Queria ver o colega da França como é que trabalhava e tive a maior das surpresas, lá estava o meu campo azul e as luvas de duas cores. O Vasconcelos ficou maluco. _Por que é que eu não segui você?! Você que teve essa ideia! Talvez tenha sido uma ideia, como pode acontecer, que eu tenha tido essa ideia ao mesmo tempo que ele, até por uma... sei lá, uma... transmissão telepática. Sei lá. O fato é que lá estavam os campos vermelhos e as luvas de duas cores: azuis e cor de mostarda, como eu tinha proposto. É uma coisa curiosa isso, né?

Ent. 2. Se repete aqui a história (?).

B. J. Duarte (59': 02'"): É. Exato.

Ent. 2. [risos]

B. J. Duarte (59': 04'"): É. Exato.

Ent. 2. Mas eu acho que o que realmente acontece é que determinados problemas estão no ar. Estão no ar de São Paulo e estão no ar de Paris.

B. J. Duarte (59': 13'"): É. Exato... E de qualquer outra parte. Até da África, talvez.

Ent. 2. Não há outras soluções possíveis. Você poderia talvez ter adaptado uma cor cinza, por ser mais neutra, mas no fim das contas a solução é esta e a gente forçosamente tinha que encontrar.

B. J. Duarte (59': 25'"): E foi uma ideia de sensibilidade, de... amor ao ofício. Porque quem não tem amor ao seu ofício não inventa, não cria. Ele faz matemática maquinalmente e acabou. Talvez tenha sido isso.

Ent. 2. Nesse momento você só trabalhava com filme colorido pras essas operações ou também usava preto e branco?

B. J. Duarte (59': 46'"): Não... Eu não podia. No princípio o filme colorido era muito caro, eu trabalhava em Branco e Preto. Mas depois foram vindo... Depois que o professor Vasconcelos começou a apresentar nas suas aulas filmes feitos no Brasil e... Com possibilidades de uma expansão maior, um laboratório aqui, dirigido... cujo proprietário era um sujeito também muito evoluído, doutor Jaime Torres, dono do laboratório Torres, de acordo com um funcionário dele, o Milton Siqueira, que fazia documentação científica através de livro, sabe? Bibliográfico. Uma documentação bibliográfica. Quando um professor precisava de um trabalho pra fazer uma tese ele fazia a pesquisa bibliográfica e fazia fotocópias para fornecer. E ele viu o meu filme e propôs ao Jaime Torres sair dessa parte estática da documentação que eles faziam para uma parte dinâmica, que era o cinema. Eu comecei a fazer filmes para o Laboratório Torres, e daí então a coisa pegou fogo.

Ent. 2. Você...

B. J. Duarte (61': 01'"): Hoje eu tenho uma cinegrafia de mais de 600 filmes, com 57 premiados internacionalmente e 15 ou 16 prêmios nacionais.

Ent. 2. Você começou antes ou depois do Szankovski?

B. J. Duarte (61': 17'"): Começamos praticamente juntos. Eu comecei um pouco antes dele. O Szankovski é que fazia as reproduções em fotocópia para o Torres. E lá eu vim a conhecer o Szankovski, que estava nessa época querendo montar um estúdio de som em 16, que não existia. Os nossos filmes, a princípio, eram mudos, porque não havia possibilidade de gravar. E foi esse... Esse pioneiro do cinema em 16 sonoro no Brasil, que proporcionou que nós fizéssemos os primeiros filmes sonoros para a medicina e cirurgia. O Estanislau realmente foi um pioneiro, e ele fazia verdadeiras... verdadeiros achados, verdadeiras invenções no campo do som, como ele deve ter contado aqui, porque ele já foi entrevistado. Acho que ele já contou isso e eu estou batendo numa tecla já conhecida. Mas eu quero reafirmar que ele realmente foi um pioneiro neste campo.

Ent. 2. Estou lembrando... você falando de Jaime Torres, uma época em que eu trabalhava para a Gráfica Nicolini e tirava fotos para folhetos de propaganda, de

propaganda de laboratórios farmacêuticos, tanto para o Torres como para Laboterápica. E na Laboterápica, então já nas novas instalações de Santo Amaro, nós tirávamos fotos de experiências com animais, com galos, com cães, com ratos, etc. De modo que (risos) foi isso que me lembrei agora quando você mencionou o Torres.

B. J. Duarte (63': 00'"): É... Eu cheguei a fazer várias coisas em fotografia, e atualmente... eu acabo de terminar um trabalho que para mim, na fotografia científica é o mais importante, no campo fotográfico, não no cinematográfico, é o mais importante da minha carreira. É um atlas que vai ser impresso na Alemanha em edições alemã, inglês e português, mas feito inteiramente no Brasil a parte científica. É um atlas de atos críticos em cirurgia de urgência. Isso quer dizer, a cirurgia de urgência às vezes tem que sair fora das normas técnicas de uma operação dado a sua urgência, então é preciso haver um ato imediato, às vezes para a ligadura de um vaso que está sangrando e que não se pode obedecer às técnicas usuais. Então é uma coleção de atos críticos e por isso é que chama críticos. E nós fizemos essa documentação, o professor Birolini, o professor Frederico (?) e eu como ilustrador, fizemos todas essas manobras em cadáveres. Passei três meses, inclusive sábados e domingos às vezes, fotografando cadáveres lá no necrotério do Hospital das Clínicas. E lá nós reproduzimos em cadáveres uma dessas coisas... Ficou realmente um trabalho muito bom, com uma fotografia absolutamente perfeita, que eu fiz vários testes antes de fazer as definitivas, que eu faço sempre, e tirei cerca de 300 fotografias para esse atlas que está em composição atualmente. Realmente foi um trabalho de nível internacional, absolutamente inédito e do qual eu tive o privilégio de ser escolhido para ilustrar. Esse foi o meu último trabalho. Espero que não seja o último, pelo menos cronologicamente foi o último que eu realizei no campo da fotografia científica.

Ent. 3. Já está pronto, né?

B. J. Duarte (65': 19'"): Já está pronto. Só falta imprimir.

Ent. 2. Uma coisa ainda que... que me é de um enorme interesse para eu ver a... relatividade do tempo. O cinema científico... o primeiro filme científico foi feito na

França, nos Estúdios Pathé, no ano 1900 ou 1901. O mais famoso médico que existia na França naquela época, em matéria de operações, o Dr. Doyen¹⁸¹...

B. J. Duarte (65': 47'"): Era um cirurgião?

Ent. 2. Cirurgião. Ele... acabara fazendo uma série se filmes sobre problemas operatórios daquele momento. Esses filmes foram exibidos em São Paulo em 1902, na Rua Direita.

B. J. Duarte (66': 01'"): Ué. Então você está sabendo mais do que eu. Você que devia estar depondo aqui, e não eu.

Ent. 2. É... Junto...

B. J. Duarte (66': 06'"): Agora, eu posso esclarecer algo, já que você citou o nome do professor Doyen. Ele não apenas projetava os filmes, mas ele pegava os fotogramas e os projetava. Ele é o precursor do audiovisual hoje. Ele projetava os fotogramas quando não havia possibilidade de projetar os filmes. Então ele pegava os negativos, mandava copiar, fazia aqueles quadrinhos e projetava através de uma coisa. E isso está na história da fotografia e do cinema científico, da história universal dessas artes e dessas técnicas.

Ent. 2. Os jornais da época, *O Estadão*, *O Correio Paulistano*, *A Plateia*, *A Folha Nova*... Falando sobre os filmes que serão exibidos, eles dão... também fazem um longo... traduzem um longo depoimento do Dr. Doyen, onde ele diz que foi vendo os filmes que ele aperfeiçoou a sua coisa.

B. J. Duarte (67': 04'"): Aprimorou. Perfeitamente.

Ent. 2. Por acaso você teve... Aqui em São Paulo aconteceu o mesmo?

B. J. Duarte (67': 09'"): (risos) Engraçado você se lembrar disso. Eu tinha me esquecido. Uma vez, projetando um dos nossos filmes, o professor Vasconcelos intuitivamente virou-se para um assistente dele, que se chamava... Dino, Dr. Dino, e disse... precisamos corrigir este gesto. Só agora que eu estou percebendo que nós podemos aperfeiçoá-lo. Quer dizer, ele ficou

¹⁸¹ Eugène-Louis Doyen (1859-1916) – médico francês – “foi um dos cirurgiões mais conhecidos do seu tempo e um dos primeiros a filmar-se enquanto operava”. Disponível em: <<https://www.apaladewalsh.com/2017/09/os-filmes-do-dr-doyen/>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

impressionado com a minha projeção, que dava pra eles uma nova dimensão ao assistir o ato cirúrgico, que ele fazia intuitivamente. E o filme, com o seu dinamismo e a sua possibilidade de... dinamizar esse ato depois de uma operação e não durante uma operação, ele viu que ele podia corrigir o gesto para torná-lo ainda mais técnico do que já era. Engraçado você ter perguntado isso. Me esqueci completamente.

Ent. 2. Isso o doutor Doyen fala naquele momento, pelo menos quando o filme é exibido em 1902 aqui em São Paulo, ele já está falando disso. Que ele aprendeu vendo filme. Aprendeu? Ele diz que aperfeiçoou a sua técnica vendo filme.

B. J. Duarte (68': 38'"): Exatamente.

Ent. 2. Ainda...

B. J. Duarte (68': 40'"): Isso a história também registra.

Ent. 2. Uma outra coisa também... Quando os filmes eram projetados em público? Eu me lembro do Festival Internacional de Curta, quando foi feito no cine São Francisco...

B. J. Duarte (68': 56'"): São Francisco. Você se lembra disso, é?

Ent. 2. ... pelo Caio.

B. J. Duarte (68': 58'"): Eu projetei lá.

Ent. 2. Eu sou suficientemente velho para tê-lo assistido.

B. J. Duarte (69': 03'"): Não parece.

Ent. 2. Quando começam a projetar o teu segundo filme, que era o... Estranhamente chama-se "concerto", a gente imaginava para piano-orquestra... Chamava-se "Concerto na segunda vértebra". Logo após a incisão, quando ele começa a colocar uma... uma alavanca... para puxar a vértebra.

B. J. Duarte (69': 24'"): Chama-se afastador. Afastador de Doyen, por sinal.

Ent. 2. (risos) Imaginem as coincidências! Quando começa aquela fase operatória, o cinema ficou às moscas. Todos saíram, assim, chocados com aquilo lá. Isso era uma coisa normal?

B. J. Duarte (69': 37"): Não! Até hoje isso acontece. Quando eu fiz o... "Transplante", a... moça relações públicas do Banco Nacional de Minas Gerais, chama-se Dona Baby, me convidou pra fazer lá uma projeção, e eu fui com muito cuidado porque eu não gosto dessas projeções pra leigo, justamente porque as pessoas se impressionam de tal forma... É tão real aquilo e tirado de tão perto, que parece que ela está olhando a operação por um binóculo. É essa a impressão que dá. De modo que impressiona realmente. Mas ela tanto insistiu que eu fui lá projetar. E... fiz um pequeno preâmbulo, expliquei o que era o transplante, e disse que as pessoas muito sensíveis deviam se abster, pelo menos na primeira incisão. Porque, engraçado, o que impressiona é a incisão, sabe? É aquele talho que dá lá e começa a aparecer o sangue. Isso impressiona muito, ou então impressiona muito um órgão que aparece. Pois, sabe, uma operação no olho. É o olho que impressiona. É o que está fazendo dentro de um órgão tão sensível é que fica impressionado, não é propriamente o sangue. Porque essas operações de oftalmologia quase não têm sangue. E lá fui eu. Agora, evidentemente uma operação de transplante, o campo operatório, além de ser muito profundo, muito sangrento... Tirar o coração de um sujeito e colocar no outro é algo de divino, né? Só Deus pode fazer isso. E nós tínhamos feito. Um sujeito se impressionou tanto, que se levantou, tropeçou numa coisa de [?], que fraturou a mandíbula. Calcule você. Dessa época em diante eu tomo muito cuidado. Eu, geralmente, quando me convidam pra fazer projeções, eu só aceito para faculdades, evidentemente os congressos médicos, que foi feito pra isso, e nas escolas de medicina.

Ent. 2. Então isso significa que o material que você cedeu pra gente quando nós fizemos aquele longa metragem sobre São Paulo, que aparecia o transplante filmado por você, você já censurou então? (risos)

B. J. Duarte (71': 54"): Não! Eu dei o filme inteiro pra vocês, o Rubens é que censurou. Ele que escolheu.

Ent. 2. Mas então não tem essas partes assim... que chocam tanto naquilo...

B. J. Duarte (72': 01"): É... Não chocam tanto porque já está aberto. Se você visse a primeira incisão você ia ficar impressionado.

Ent. 2. Não, porque a gente vê o coração na mão da pessoa... depois o sangue entrando através de um circuito interno, vamos dizer né... já não é mais o coração que está latejando né... Ele está fora do corpo.

B. J. Duarte (72': 20'"): Tá, é... a circulação extracorpórea.

Ent. 2. E essas coisas não chocam tanto. Tanto que o filme, quando foi exibido... Ele ainda hoje tem censura livre, né? Exatamente porque não choca nem mesmo as crianças, que podem vê-lo. Agora... uma outra coisa fica bem claro. Eu fui entre os tantos que fugiu na projeção do São Francisco. Quando apareceu aquilo lá eu também me mandei. (risos)

B. J. Duarte (72': 41'"): Isso que eu ia perguntar pra você.

Ent. 2. (risos) É muito forte pra mim.

B. J. Duarte (72': 45'"): Por que você... Naquela época era uma coisa muito rara um leigo assistir a uma operação, né? Eles nunca poderiam imaginar que uma operação é aquilo. De modo que... fica mesmo impressionado. E mais engraçado, os homens são muito mais sensíveis a isso do que as mulheres. As mulheres ficam entusiasmadas quando veem uma coisa dessas, até criança. Um menino, ele se impressionou, a menina não, engraçado isso, né?

Ent. 3. Esse tipo de filmes científicos... isso teria alguma função didática a nível de escolas? Escolas, assim, num nível mais infantil, juvenil ou adolescente... de acostumar as... pessoas com o corpo humano, com uma certa técnica...

B. J. Duarte (73': 27'"): Eu acho que sim. Seria muito curioso...

Ent. 3. Ou eles são extremamente especializados?

B. J. Duarte (73': 31'"): Eu filmei... fiz uma série de filmes, chamavam-se “Técnicas cirúrgicas para o cinema”. Era uma série de nove filmes. Conseguimos fazer nove filmes como esse, com o professor Vasconcelos, mas para o Ensino Médio e de Enfermagem. Agora, era... seria muito interessante se fizesse, como diz você, esta parte, principalmente de anatomia do corpo humano, se fizesse filmes para a... ensino em ginásios e... Era capaz até de despertar vocações que sem esse estímulo não se manifestariam, né?

Ent. 2. Benedito, nós... O Museu da Imagem e do Som agradece bastante o teu comparecimento. As... o levantamento dessa parte bastante esquecida da nossa memória e... aguarda a tua próxima entrevista que será uma espécie de complementação a essa que nós estamos fazendo hoje. Agradece também o comparecimento das pessoas aqui que nos ajudaram e dos técnicos que possibilitaram, através da fotografia e do som, eternizar esse momento. Obrigado!

B. J. Duarte (74': 51'"): Se há alguém que devo agradecer...

Ent. 1. Só eu.

B. J. Duarte (74': 58'"): Agradeço ao Museu, à pessoa do seu diretor atual. Agradeço a presença de vocês, que eu estava meio preocupado, mas que acabaram se manifestando como amigos e não como interrogadores. Espero que a minha atuação tenha sido proveitosa e principalmente espontânea como eu acredito que tenha sido, e agradeço então aos técnicos que me envolveram, inclusive aos presentes aqui nesta sala, a atenção que me dispensaram com tanta amizade, e digamos, com tanto amor pela fotografia.

ANEXO IV – Entrevista de Benedito Junqueira Duarte ao MIS/SP, 19 maio 1981

Tabela e entrevista em áudio fornecida pelo Museu da Imagem e do Som / SP através do endereço eletrônico: <<http://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-benedito-junqueira-duarte-parte-13>>. Acesso em: 01 jul. 2019. Transcrição nossa.

Título: [Entrevista de Benedito Junqueira Duarte parte 1/3] at.	
Tipo: História oral	
Número do Item: 00026CPC00055AD	Número de Registro: 110.46; A.0243A110.46; A.0243A
Uso e acesso: Consulta local sem agendamento; Divulgação virtual	
Coleção: 00026CPC - Cinema paulista na década de 1950	
Autoridades: B. J. Duarte Maria Lúcia Messa Múcio Porfírio Ferreira Francisco Luiz de Almeida Salles Carlos Alberto Pereira Paulo Pereira Barbosa	Classificação: Entrevistado(a) Abertura Entrevistador(a) Entrevistador(a) Técnico de som Fotografia
Local de Produção: São Paulo - São Paulo - Brasil	
Data de Produção: 19/05/1981	
Local de gravação: Museu da Imagem e do Som de São Paulo - São Paulo - Brasil	
Suporte/Formato: CD	
Duração: - h 38min 35s	
Idioma: Português	
Descrição: Entrevista do fotógrafo Benedito Junqueira Duarte.	
Gênero: Entrevista de História Oral	
Descritores: cinema brasileiro; fotografia	

Maria Lúcia Messa: Museu da Imagem e do som de São Paulo aos 19 dias do mês de maio de 1981. Estamos reunidos para gravação de depoimentos em segunda etapa com o Dr. Benedito Junqueira Duarte. Presentes o Dr. Múcio Porfírio Ferreira e o Dr. Francisco Luiz de Almeida Salles. Técnico de som Carlos Alberto Pereira. Será fotógrafo Paulo Pereira Barbosa. Com a palavra o Dr. Francisco Luís de Almeida Salles que também é membro do nosso conselho de orientação.

Francisco Luís de Almeida Salles: Benedito J. Duarte, sentimo-nos honrados, Múcio Porfírio Ferreira e eu, Francisco de Almeida Salles, por termos sido convidados para essa entrevista com você. A razão da nossa escolha deve-se a nossa longa amizade que está a bordo de se comemorar os seus 40 anos, e também o fato de termos acompanhado *pari passu* a sua atividade como crítico, como fotógrafo e como cineasta. O seu lado fotográfico já foi objeto de longa entrevista com técnicos especializados no assunto, Múcio e eu iremos interrogá-lo num colóquio afável e simples, sem retórica, e aliás você é pessoa menos retórica que eu conheço, vamos entrevistá-lo sobre a sua atividade no campo do cinema e no campo da crítica. A primeira pergunta seria esta: a sua curiosidade primeira e primitiva foi a fotografia. Mas quando, porém, começou o seu interesse pelo cinema? De que maneira foi ele despertado? Onde? Contou com o apoio de alguém ou com estímulo de outra pessoa?

B. J. Duarte (02': 48'"): Antes de responder eu quero agradecer a presença dos meus inquisidores, meus queridos amigos: o reverendo Salles (risos) e meu querido Múcio Porfírio Ferreira. Essa palavra reverendo é apenas irreverente, e isto veio há muitos anos, quando Salles ia para a Europa, representar o Brasil na França, com (?). E eu escrevi sobre essa ida do Salles à Europa uma crônica na *Folha* que falava justamente nisso, o reverendo Salles. É apenas uma alusão à personagem de Eça de Queiroz, chamado Reverendo, que na sua mocidade era um *Dom Juan* irresistível, mas na maturidade, como todo diabo que se faz ermitão depois de velho, passou a ser um homem respeitabilíssimo na sua cela da Praça da República. Você me pergunta, Salles, qual foi o estímulo maior para que eu adquirisse esse vírus que é o cinema. Cinema não é nem uma arte, nem uma indústria, nem uma técnica. É uma moléstia causada por um vírus desconhecido e sem a mínima possibilidade de cura. Não há vacina que resista ao amor pelo cinema.

Francisco Luís de Almeida Salles: Muito bem.

B. J. Duarte (04': 39"): Posso dizer que o meu primeiro contato com o cinema foi quando, na idade de 7 a 8 anos... Eu tinha um tio, irmão de meu pai, que era porteiro do cinema *Pathé*, nessa época ali na Praça João Mendes, exatamente onde é hoje a cabeceira do Viaduto Dona Paulina. Era um homem muito bom e que aos domingos nos fazia entrar por detrás dos bastidores na sala da matinê do cine *Pathé*. E eu fiquei deslumbrado com aquelas imagens “monocrômicas” que a tela nos apresentava. Pode ser que nessa convivência com o cinema eu tenha sido contaminado. Depois, como é sabido, isso já foi dito em outro depoimento aqui, eu fui para a Europa para fazer companhia a um velho tio que tinha sido fotógrafo da Casa Imperial Brasileira. Por morte dele, após dois anos de intensivo aprendizado, havia duas opções para orientar a minha vida: ou voltar para o Brasil ou continuar o aprendizado num outro estúdio. A segunda hipótese que foi adotada. Eu passei a trabalhar no Estúdio Reutlinger, na França, que era na época um centro de reuniões de artistas de toda aquela fase efervescente da França nos anos 20. Basta dizer que foi, como aqui aconteceu a Arte Moderna, lá aconteceu a *Avant Garde*, principalmente no cinema. Estas personagens todas eram amigas do meu patrão e eu as conheci quase todas, inclusive um certo indivíduo chamado Cavalcanti, que eu sempre pensei que fosse italiano e só muitos anos mais tarde que eu vim saber que era o meu querido Alberto Cavalcanti. Veja como são as coisas. Mas lá eu conheci René Clair, [...], Marcel L’Herbier, enfim, toda aquela turma da *Avant Garde*, e às vezes eu era convidado a acompanhar o meu patrão no Estúdio *Gaumont* para fazer essas fotografias comerciais para as portas do cinema. E... eu servia de assistente ao Mr. Reutlinger. Então, passei a conhecer a usina do cinema. A usina de imagens. E aí então foi mesmo uma paixão que nunca mais me deixou. De volta para o Brasil eu passei a viver da minha profissão aprendida na Europa e pude sustentar meus estudos, ajudar minha mãe na sua faina de educar os filhos... E da fotografia para o cinema foi um passo, e do cinema para a medicina foi um passo ainda menor. A minha primeira experiência eu a devo ao Mário de Andrade, a quem devo também a ocupação de um cargo no Departamento de Cultura, numa seção, justamente de fotografia, e cinema mais tarde.

Francisco Luís de Almeida Salles: Eu queria que o Múcio indagasse a você dessa sua experiência com Mário de Andrade.

Múcio Porfírio Ferreira: Duarte, antes de mais nada estou muito satisfeito por encontrar-me aqui. Agora, eu queria saber... Você se referiu à primeira realização. Como é que foi aquela história dos negativos que você encontrou num porão e depois

transformou num filme junto com Mário e ao qual deu título de “Viagem ao redor de São Paulo”? Conte-nos como foi isso.

B. J. Duarte (09’: 06’): A história desses negativos está muito bem contada, com pormenores, no primeiro depoimento que eu fiz. E não foi bem essa versão que você apresentou. Os negativos estavam nos porões da Prefeitura na Rua Líbero e quando eu fui nomeado por Fábio Prado a instâncias de Mário de Andrade, ele me disse para eu examinar os caixotes que estavam lá dentro, neste porão. E era um ambiente úmido, escuro, sem luz e quando eu abri o primeiro caixote eu fiquei deslumbrado. Eram negativos originais de São Paulo antigo. Desde 1860 até mais ou menos 1920, por aí. Uma grande parte completamente perdida pelo mofo e pelo fungo. Fiz transportar esses negativos para a Rua da Cantareira, onde era a diretoria do Departamento de Cultura, mostrei ao Mário o estado precaríssimo dos negativos, mas a maioria ainda passível de restauração, e ele também ficou entusiasmado com aquela aquisição. Falando em aquisição, os negativos tinham sido adquiridos de Aurélio Becherine, um dos primeiros fotógrafos de imprensa em São Paulo. Ele iniciou a sua vida no *O Estado de São Paulo*, depois passou a *freelancer* e finalmente fundou um estúdio de fotografia artística que existe até hoje, dirigido por seus filhos. E comecei então, de posse desse patrimônio inigualável, a recompor o retrato do centro de São Paulo nessas épocas. A minha primeira providência foi mandar construir móveis para poder resguardar da umidade e do mofo aqueles elementos preciosíssimos da história de São Paulo. Foi então construído, com desenho meu, grandes arquivos de aço com separações como se fossem arquivos de lâminas de microscópio. Era uma pequena separação entre um e outro para que houvesse ventilação e fosse possível colocar alguma droga como a... essa substância que se conserva... é uma substância química que conserva a matéria orgânica... Enfim, daqui a pouco eu me lembro, para evitar o mofo. Esses arquivos foram realmente construídos e estão até hoje na Divisão de Iconografia do Departamento de Cultura, e assim foi possível preservar esses negativos. Cada qual eu fiz uma análise iconográfica, muitas vezes me louvando apenas por pequenos pormenores que a própria fotografia apresentava, como a placa de uma rua numa esquina, como os vestuários das personagens que apareciam, como os modelos de automóvel que por lá transitavam na hora que foi tomada a fotografia. E assim pude reconstituir realmente todas essas fotografias. Algumas foram perdidas, cerca de duas centenas, mas mil e duzentas foram salvas e estão até servindo de consulta no Departamento de Iconografia do Departamento de Cultura.

Francisco Luís de Almeida Salles: Mas você não fez um filme dessas fotografias, né?

B. J. Duarte (13': 15'"): Não, não foi propriamente como o Múcio pensou. O que eu fiz foi o seguinte. Eu encontrei no Departamento de Cultura um pequeno equipamento de amador, equipamento de cinema, uma câmara muito primitiva e um tripé. Eu propus então ao Mário que se fizesse um filme em redor de São Paulo nas poucas relíquias que sobravam da sua história. Um filme puramente experimental. Não apenas para mim que nunca tinha manejado uma câmara, mas também como modelo, ou talvez um princípio de uma cinemateca que se poderia criar dentro da cidade, mesmo porque a cidade nessa época já sofria uma grande transformação, e havia bairros inteiros que tinham mudado completamente de fisionomia. Eu queria conservar os que ainda estavam intactos. Ele achou a ideia muito boa, arranjou uma pequena verba e eu passei em companhia de Nuto Santana, que era diretor do arquivo histórico de São Paulo, a fazer pequenas excursões em redor de São Paulo. Assim fomos a Cutia, fomos ao sítio da Ressaca que era lá no Jabaquara – um encanto de lugar... um sítio que tinha sido do Padre Albernazi, onde havia até uma lenda de que o padre havia enterrado um tesouro ali –, e que hoje é uma lástima rever aqueles locais que foram totalmente transformados pela construção do metrô. O casarão ainda está lá por milagre. E eu não somente documentei o local pelo cinema, como também pela fotografia. Estes negativos estão arquivados na Divisão mostrando tal qual era a paisagem naquela época e mesmo alguns pormenores, como telhas com datas de 1630, enfim, todos os pormenores, inclusive arquitetônicos.

Maria Lúcia Messa: Isso foi em que ano mais ou menos?

B. J. Duarte (15': 40'"): Isso foi mais ou menos em princípios de 1937. E com a coleção destas viagens, dessas excursões, eu fiz um pequeno filme chamado “Viagem em torno de São Paulo”.

Francisco Luís de Almeida Salles: Esse foi seu primeiro filme documentário?

B. J. Duarte (15': 57'"): Foi meu primeiro filme documentário.

Francisco Luís de Almeida Salles: Perfeito.

B. J. Duarte (16': 00'"): Logo em seguida, já na gestão Prestes Maia, a *Kodak* lançou no comércio o filme *Kodachrome*, que era o primeiro filme colorido ao alcance do amador. E o

diretor da *Kodak* me deu um rolo de filme para fazer um teste. E fiz realmente, seguindo rigorosamente todas as indicações da bula que vinha junto com o filme. Três meses depois, porque levava três meses para revelar o filme, a *Kodak* me chamou para nós vermos. Era um deslumbramento. Eu tinha filmado o Parque Pedro II em plena floração dos Ipês, e com tanta sorte que eu tomei vistas de um beija-flor em todos os ângulos, parece que ele estava posando pra mim, inclusive com lentes de “telephoto”, de modo que realmente foi um deslumbramento. Naquela época os jardins de São Paulo eram muito bem cuidados. Havia um diretor dos parques e jardins de São Paulo que era um apaixonado, Arthur Edson, e São Paulo deve muito a essa família Edson, e de tal forma ficou bonito que já nessa época, em plena guerra... Eu tinha um amigo que trabalhava no escritório do coordenador dos negócios interamericanos em São Paulo, aliás dois amigos, um deles era o Rone Amorin, que era o secretário, e o outro aquele sujeito que está aqui, Múcio Porfírio Ferreira. Mostrei ao Ronie, não sei se ao Múcio também, aquele teste que eu tinha feito, e tivemos então uma boa ideia, de mandar buscar por meio da Coordenadoria dos Negócios Inter Americanos dez rolos desse filme para que fosse feito um pequeno filme sobre São Paulo. Documentário. O que de fato aconteceu. Este filme então mostrava..., já era em cores, mostrava todos os parques e jardins da cidade, muito bem tratados, os recantos mais pitorescos, o centro da cidade, os seus tipos populares, como vendedores de bilhete de loteria, enfim... saiu um filme chamado “Parques e jardins de São Paulo” que foi revelado nos Estados Unidos e depois passado aqui com grande êxito através do escritório do coordenador dos negócios interamericanos. E a primeira crítica desse filme foi ainda o Múcio que a fez, na *Folha da Noite*. Eu tenho até hoje esse recorte, que pra mim é uma relíquia, e a ele eu devo estas palavras tão carinhosas com que ele me tratou no seu trabalho.

Francisco Luís de Almeida Salles: Então Duarte, esses dois filmes: “Viagem ao redor de São Paulo” e os “Parques e Jardins” pertencem à Prefeitura ainda ou pertencem ao Consulado Americano?

B. J. Duarte (19’: 16’): Não... pertencem à Prefeitura.

Francisco Luís de Almeida Salles: E estão conservados?

B. J. Duarte (19': 19'"): Eu acho que sim... Eu não tive mais notícias deles, mas o Calil¹⁸² uma vez me disse que ele estava restaurando, de 41 ou 42, eu não me lembro bem a data, até hoje passaram-se 40 anos, né? De modo que eu não sei bem o estado. Mas o Calil deve ter conhecimento deles.

Francisco Luís de Almeida Salles: Agora, parece que há um terceiro filme depois do “Viagem” e depois dos “Parques e Jardins”, um terceiro filme ao qual está vinculado uma legenda um pouco misteriosa... É um filme que tem um nome lindo, parece um nome de filme... um nome de romance... “Orquídeas para Buñuel”.

B. J. Duarte (19': 56'"): Há... esta é outra história.

Francisco Luís de Almeida Salles: Que filme é esse?

B. J. Duarte (20': 00'"): É o seguinte. Nessa época o meu irmão Paulo estava exilado pela ditadura de 1937 e ele trabalhava num Museu de Arte Moderna em Nova York, e trabalhava justamente com este tipo fabuloso que é o Luís Buñuel. E em conversa com ele, ele contou ao Buñuel que eu estava fazendo cinema... Eu me correspondia com o Paulo três ou quatro vezes por mês, talvez, e ele então teve uma ideia. Falou: _Então diga pro seu irmão fazer um filme sobre orquídeas, que é um assunto muito curioso, muito romântico, diz ele, e que os americanos haviam de dar uma grande ênfase, e provavelmente pagar um bom dinheiro pra ele. O Paulo me escreveu e eu fiquei num entusiasmo juvenil. Naquela época ainda posso dizer que era jovem. E foi ainda o escritório do coordenador dos negócios interamericanos que me salvou. Me forneceu, pela segunda vez, dez rolos de filme *Kodachrome*. E eu imediatamente me pus em contato com Arthur Edson, de quem eu já falei agora mesmo, que era o diretor dos parques e jardins de São Paulo, e ele se prontificou a me orientar quanto aos exteriores desse filme, quer dizer, quanto ao *habitat* natural desta flor estranha que é a orquídea. Por sorte, houve nessa época uma exposição de orquídeas do Círculo Paulista de Orquidófilos, que tinha como pré-presidente o Dr. Paulo de Almeida Machado, o mesmo que até pouco tempo era Ministro da Saúde no governo Geisel, se não me engano. O Dr. Paulo era um perito, um verdadeiro expert em matéria de orquidofilia. Ele tinha em sua casa um verdadeiro laboratório, curiosíssimo, onde ele fazia as suas manipulações na hibridação da orquídea e tinha lá uma coleção de tubos de ensaio em que havia desde a primeira semente,

¹⁸² Carlos Augusto Machado Calil, professor da ECA/USP (Departamento de Cinema, Rádio e Televisão) desde 1987.

até dez anos depois a primeira florada. Isto dava, no cinema principalmente, dava um efeito fabuloso, porque eu fiz crescer na frente do espectador futuro, como se desenvolvia em 12 anos, o crescimento de uma orquídea e a sua florada esplendorosa. Esse filme se chamou “Orquídeas do Brasil – o romance de uma híbrida”. Levei uns três meses mais ou menos fazendo esse filme (23’: 13”). Fiz não somente toda a parte laboratorial da cultura da orquídea, como filmei também a orquídea no seu ambiente natural, que ficou realmente uma coisa lindíssima! E foi feito nas matas da Cantareira. Quando não havia flores na Cantareira, o Arthur arranjava flores silvestres e com a escada amarrávamos as flores nas árvores, tal qual a natureza fazia. E fizemos, assim, um verdadeiro cenário. Cenário no sentido de ambiente, para que as minhas flores fossem filmadas. E tive muita sorte certa vez. Eu estava filmando um regato e nesta hora caiu uma orquídea murcha lá de cima, e caiu em cima da água, do riozinho que estava passando por ali. Então eu fui seguindo aquela orquídea morta até ela sumir numa curva, coisa de uma poesia bucólica que nunca mais, provavelmente, se repetirá. Este filme foi mandado diretamente para o Museu de Arte Moderna por intermédio do Consulado Americano. O Rone Amarin sempre muito meu amigo, arranjou para que fosse mandado pela mala diplomática. Acontece que o filme não chegava no Museu e o Paulo me escreveu uma carta desesperado: _O filme não chegou até hoje! Três meses que eu recebi sua carta dizendo que tinha saído naquele dia e até hoje não está aqui. Eu fui ao Ronie e ele se comunicou, por intermédio do Arnold (?), com o Departamento de Estado para saber que destino tinha tido a mala diplomática número tal, saída do Brasil em tal data e etc. E veio de lá um telegrama longo pedindo desculpas ao Consulado daqui, mas é que a censura do Departamento de Estado havia achado o filme tão bonito, que convidara o presidente Roosevelt, que era um grande admirador de orquídea, para ver o filme. E realmente o presidente..., um filme mudo, porque não havia possibilidade de gravar no Brasil naquela época, e ele reuniu um grupo de amigos e o filme foi mostrado. Ele gostou tanto que fez uma recepção oficial com o mundo diplomático para ver as minhas orquídeas humildes, feitas aqui com tanto amor, mas com tão poucos recursos. Por isso o filme tinha se atrasado na entrega, mas que já estava em mãos do Museu de Arte Moderna. E lá, no Museu, sob a orientação evidentemente do Buñuel, ele foi terminado, sonorizado, e eu não sei mais o fim que ele levou. Com certeza ele ainda existe por lá. Foi essa a história dessa híbrida, que começou nas matas da Cantareira e que terminou na Casa Branca em Washington.

Francisco Luís de Almeida Salles: Duarte, você então iniciou-se no documentarismo urbano e nesse documentarismo bucólico, que você mencionou de bucólico, de parques,

jardins e plantas, mas depois você se encaminhou para o documentarismo científico, que foi a grande experiência sua no cinema. Eu queria que o Múcio formulasse bem a pergunta sobre a sua atividade como documentarista científico.

Múcio Porfírio Ferreira: Duarte, nós sabemos que o seu ideal, na idade adequada, era estudar medicina. No entanto, por motivos alheios e que não vem ao caso, você desistiu da história, mas voltou-se para o cinema científico realizando documentários de cruentas intervenções cirúrgicas. Como consegue, com a sensibilidade que você dotava, sobrepor seu mal-estar causado pela visão do sangue humano a escorrer sobre a mesa de operações? Faço esta pergunta porque, certa vez, quando Eduardo Salvatori era presidente do Cine-Clube Bandeirantes, ali ainda na Rua Anvanhadava, ele me indicou para fazer parte de um júri de documentários e entre os filmes a serem exibidos estava o seu sobre uma operação. Francamente Duarte, eu não aguentei cinco minutos de projeção.

B. J. Duarte (28': 26'"): Acredito e lhe dou toda razão.

Múcio Porfírio Ferreira: Veio um mal-estar, um embrulho no estômago, que eu tive que me retirar da sala. Como é que você, sensível assim... O seu emocional consegue dominar esta circunstância?

B. J. Duarte (28': 43'"): Eu não domino não, nem dominei propriamente. Fiquei de tal forma extasiado com a abertura de um corpo humano, que é uma dessas maravilhas que só Deus pode conceber, que realmente não tive grande reação no primeiro que eu fiz, que foi uma "Pneumonectomia total direita por câncer broncogênico". É um nome complicado, mas isso tudo é um câncer do pulmão direito e cuja extirpação total foi feita. De fato, do ponto de vista do Múcio, era uma coisa horrorosa, mas como diz ele eu já tinha vocação para medicina. Uma vocação que vinha desde a minha mais tenra idade. Minha mãe dava pensão nessa época e dois médicos famosos de São Paulo, o Prof. Luciano Gualberto e o Dr. Caetano Petraglia eram pensionistas de minha mãe, de modo que eles iam todo dia almoçar e jantar em casa. E eu ficava fascinado com a medicina, com aquela ausculta de um doente, com aquelas conversas de um vocabulário totalmente próprio e jurei que um dia eu havia de ser médico. Um juramento que eu não pude cumprir totalmente, mas pelo menos em parte consegui me alçar a ser médico honorário, a prof. Honorário da Faculdade de Medicina de São Paulo. Quando eu voltei para o Brasil e depois dessas experiências todas de documentarismo

citadino, urbano e pelas florestas ao redor de São Paulo, que nessa época ainda haviam, o passo para eu passar para o cinema científico foi ainda menor do que aquele que eu dei para ser fotógrafo (30': 54"). Eu imaginei procurar um grande professor, que foi o professor Benedito Montenegro, e propor a ele a realização de um filme piloto. Falou: _Ah... Benedito, eu não quero te magoar. Eu sou muito amigo de vocês, fui seu companheiro em 32, e de fato tinha sido mesmo, mas é uma coisa impossível de fazer no Brasil. Você faça se você quiser, qualquer coisa, mas eu não vou ter tempo de te orientar. Não estou te desanimando, eu sei que você, com a sua vontade, com a sua vocação pra medicina, que ele já conhecia, você há de se sair muito bem. Mas você procura um assistente meu e faça qualquer coisa. Eu não procurei um assistente dele, mas um ex-assistente do professor, que foi o Prof. Edmundo Vasconcelos. O professor Vasconcelos tinha fama de inovador. Ele tanto inovava na medicina como inovava na cirurgia experimental. E eu pensei: esse homem talvez, com essa inovação, ele me aceite, e expus a ele. Ele dava pulos de alegria: _Mas vamos fazer imediatamente! Estou com um caso lindíssimo! (risos) O coitado com câncer de pulmão e ele achava aquilo lindíssimo. E vamos lá, você pode vir, pode marcar o dia e vamos fazer esse teste. E fizemos realmente o teste. Quando eu vi no meu visor aquele quadro horrível de um tórax aberto, com todos os órgãos torácicos a mostra, eu realmente fiquei meio tonto. Mas eu estava de tal forma fascinado pelo ambiente, pela honra que eu estava tendo de estar no meio daquelas pessoas numa liturgia totalmente estranha, onde mais se falava por gestos do que por palavras, que dominei imediatamente esse mal-estar e fui até o fim. E foi com uma ânsia indescritível que o professor e eu esperamos os quatro meses – nessa época o prazo tinha aumentando – da volta do filme revelado. E no dia que ele chegou eu não posso dizer o que aconteceu. Eu acho que só mesmo um acontecimento de altíssima emoção poderia ser comparado com o que usufruímos numa sala escura na Faculdade de Medicina, o professor Vasconcelos e eu. Imediatamente já tratou do roteiro, arranhou financiamento e fizemos então esse primeiro filme, a “Pneumectomia total direita por câncer broncogênico do pulmão”.

Francisco Luís de Almeida Salles: Duarte, mais ou menos quantos filmes científicos você realizou?

B. J. Duarte (34': 07"): Atualmente eu estou acima de 700.

Francisco Luís de Almeida Salles: 700, né?

B. J. Duarte (34': 12'"): Dos quais 57 foram premiados internacionalmente, inclusive o grande prêmio de Roma. Alguns deles premiados várias vezes, como o “Transplante cardíaco humano”, que foi inteiramente filmado por mim e pelo Estanislau Szankovski e...

Francisco Luís de Almeida Salles: Além do Montenegro, com quais outros cirurgiões você já trabalhou?

B. J. Duarte (34': 40'"): Olha Salles, eu acho que já trabalhei com todos os cirurgiões, não somente de São Paulo, mas principalmente do Rio e até do Rio Grande. Eu fiz filmes para vários professores. Em São Paulo para quase todos eles, em quase todas as especializações médicas, principalmente cirúrgicas, alguns de biologia, alguns de histologia... mas a maioria de cirurgia mesmo.

Francisco Luís de Almeida Salles: Qual desses filmes o que mais te proporcionou emoção e que você considera o melhor, um dos melhores que você já fez?

B. J. Duarte (35': 22'"): Propriamente... eu acho que o melhor que eu fiz eu ainda não realizei. O pior, na minha opinião, foi aquele primeiro que eu fiz. Agora, os que mais me emocionaram foram dois filmes que marcaram realmente época: o “Transplante cardíaco humano”, que movimentou inclusive a população de São Paulo, vocês devem estar lembrados disso, para o qual eu fui escolhido como documentarista após uma longa audiência com os professores que iam tomar parte nesta operação, que não queriam que se fosse filmada, mas eu acabei convencendo que sim, com uma condição: que eu não teria a menor orientação cirúrgica na filmagem, porque era uma coisa de tal importância que eles não teriam tempo de me orientar. Eu aceitei a condição. Planejei... fiz um cronograma da operação, que era realmente muito complexa, era uma dupla operação, uma no doador e outra no receptor. Formei duas equipes. Duas equipes é uma maneira de falar, duas pessoas, uma na sala do doador, que foi o Estanislau, e eu na sala do receptor para completar a cronologia do filme. Fiquei 22 dias de plantão rigorosíssimo no Hospital das Clínicas. Dormia e me alimentava lá. Até que numa noite houve um coitado que foi atropelado no Cachimbi, desconhecido e cujo o tipo sanguíneo e histológico se aproximava muito do nosso receptor, que estava pronto para a operação. De modo que foi uma época que eu vivi um mês numa intensa emoção. E emoção maior ainda quando fomos filmar o ato do transplante. Fizemos um filme de uma hora e meia mais ou menos, que na montagem foi reduzido para 40 minutos. E com grande alegria minha todas as minhas tomadas tinham sido as essenciais. Aprovada pelo professor, que se

encarregou de fazer o texto, e o governador Sodré¹⁸³ que nos deu uma solidariedade, uma garantia de êxito absoluto, chegando ao ponto de mandar um delegado junto com Szankovski levar esse filme para ser revelado, porque naquela época...

Continua em outro *tape*...

Tabela e entrevista em áudio fornecida pelo Museu da Imagem e do Som / SP através do endereço eletrônico: <<http://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-benedito-junqueira-duarte-parte-23>>. Acesso em: 01 jul. 2019. Transcrição nossa.

Título: [Entrevista de Benedito Junqueira Duarte parte 2/3] at.	
Tipo: História oral	
Número do Item: 00026CPC00056AD	Número de Registro: 00026CPC00056AD
Uso e acesso: Consulta local sem agendamento; Divulgação virtual	
Coleção: 00026CPC - Cinema paulista na década de 1950	
Autoridades: B. J. Duarte Maria Lúcia Messa Múcio Porfírio Ferreira Francisco Luiz de Almeida Salles Carlos Alberto Pereira Paulo Pereira Barbosa	Classificação: Entrevistado(a) Abertura Entrevistador(a) Entrevistador(a) Técnico de som Fotografia
Local de Produção: São Paulo - São Paulo - Brasil	
Data de Produção: 19/05/1981	
Local de gravação: Museu da Imagem e do Som de São Paulo - São Paulo - Brasil	
Suporte/Formato: CD	
Duração: - h 38min 35s	
Idioma:	

¹⁸³ Roberto Costa de Abreu Sodré (1918-1999) foi, entre muitas outras coisas, governador do Estado de São Paulo entre os anos de 1967 e 1971. Disponível em: <<http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/dicionarios/verbete-biografico/roberto-costa-de-abreu-sodre>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

Português
Descrição: Entrevista do fotógrafo Benedito Junqueira Duarte.
Gênero: Entrevista de História Oral
Descritores: cinema brasileiro; fotografia

Francisco Luís de Almeida Salles: Isso em 34, 35...

B. J. Duarte (00': 20'"): é... 35, 36, por aí.

Francisco Luís de Almeida Salles: Duarte, eu não sei se existe uma filmografia sua impressa. Eu me lembro que a Sociedade Amigos da Cinemateca certa vez fez uma homenagem a Benedito Duarte e uma filmografia impressa. Essa filmografia continha a relação dos seus filmes científicos?

B. J. Duarte (00': 26'"): Era quase toda de filmes científicos, mas ainda era uma filmografia abreviada. Eu infelizmente não tomei nota de todos os filmes que eu fiz. E... continua sendo essa que foi publicada... continua sendo a única lista existente da minha filmografia. Mas pelo que a minha memória guarda, eu devo estar acima de 600. Eu não posso recompor as equipes totalmente, principalmente as equipes cirúrgicas, não somente porque minha memória anda tendo verdadeiros vácuos, como também porque são pessoas que, ou já morreram, ou já nem exercem mais a profissão. De modo que é difícil recompor uma filmografia completa. Mas, sinceramente eu estou mais ou menos nesse nível.

Francisco Luís de Almeida Salles: Duarte, o Múcio quer complementar com uma pergunta esse seu depoimento sobre sua atividade como...

Múcio Porfírio Ferreira: Duarte, pelo que parece você é o único brasileiro que se dedica ao documentário científico. Não é?

B. J. Duarte (01': 49'"): Eu não posso dizer que seja o único. O Estanislau trabalhou muito tempo comigo, tanto que nós tínhamos áreas reservadas de atividade. Ele era do lado da Santa Casa e eu era do lado do Hospital das Clínicas, fora os hospitais que tinha de permeio. Que uma parte era dele e outra parte era eu. Nós trabalhávamos nessa época para o Laboratório Torres, que foi o primeiro que realmente viu o futuro do cinema aplicado à medicina no

Brasil. E o Dr. Jaime, que era também..., Jaime Torres, diretor proprietário do laboratório que era um homem muito arejado, nos deu carta branca para as nossas pesquisas. Que nós fizemos várias pesquisas num campo totalmente desconhecido para nós e para muitos cineastas que até hoje não sabem como iluminar um campo cirúrgico, por exemplo. De sorte que... não posso dizer que sou o único. Tem alguns que trabalham em Campinas, no Instituto Burnieu, mas com o perdão da crítica, são filmes muito primários, de um cunho amadorístico. Não tem aquele nível profissional que nós dois, o Estanislau e eu, conseguimos impor na nossa produção.

Francisco Luís de Almeida Salles: Duarte, você, portanto, foi fotógrafo, cinegrafista, documentarista, crítico de cinema e tudo isso simultaneamente, e... tudo isso feito com interesse, dedicação e mesmo, paixão. Você distinguiria nessas atividades que você exerceu, uma que mais lhe seduziu? Ou todas lhe seduziu?

B. J. Duarte (03': 45"): Realmente todas me seduziram. Eu trabalhei nelas com todo amor e dedicação, e isso é uma velha inclinação de infância, de modo que essa inclinação foi crescendo na mesma proporção em que eu crescia, e ficou realmente como verdadeira paixão. Eu estava falando agora mesmo sobre o transplante. Vocês já sabem o que foi. Mas há um outro segundo filme que eu fiz, e não terminei ainda de responder aquela questão, que foi um filme feito relativamente e relativamente recente. Era um filme sobre a “Infortunística da Estrada”, pelo próprio nome, como vocês sabem, já é algo que demonstra muita importância. Era um filme sobre o Pronto Socorro nas estradas. O socorro de urgência. O socorro imediato, tanto quanto possível, das vítimas da estrada. Esse filme foi planejado em 1972 quando eu fui para a Europa a convite do antigo Instituto Nacional de Cinema para representar o Brasil num Congresso: Festival de Cinema Internacional dos produtores de filme. Ali não era propriamente o realizador, mas o país produtor que se representava. Eu fui para a Espanha, segui todo o Congresso e escrevi um longo relatório para o Instituto. Em seguida fui para a Alemanha conhecer a fábrica da *Leica* onde eu comprei meu equipamento que está comigo até hoje. E no laboratório Carlo Erba, cuja sede era em Milão e para quem eu trabalhava em São Paulo e por quem eu fui convidado para uma viagem à Itália, que eu aproveitei a minha passagem para a Espanha, falou-se num filme que deveria ser feito em São Paulo, mas estava ainda apenas em início de conversações e que seria feito, seria assessorado cientificamente, por um grande ortopedista aqui de São Paulo, que é o Dr. Guilherme Mistrorrigo (06': 21"). Mistrorrigo hoje é livre docente da Faculdade de Medicina e encontrei nele um companheiro

tão fanático quanto eu, não só a respeito da cirurgia, como também do cinema. E fizemos então um roteiro preliminar que seria feito parte no Brasil em coprodução com a Itália, e parte na Itália. A parte do Brasil foi a mais difícil, que foi toda a parte de campo, isto é, seguir os desastres da estrada, e que ia desde a estrada até à porta do Pronto Socorro. Pra dentro seria feito na Itália. E assim foi feito. Vocês não podem imaginar que filme dramático foi este. Nós tivemos a colaboração de todas as autoridades estaduais e até federais. Até a aeronáutica pôs à nossa disposição um helicóptero de Pronto Socorro. E foi para nós um trabalho, não digo divertidíssimo, que era muito dramático, mas de uma atração... que nos fazia chegar todos os sábados, domingos, feriados, férias de natal, carnaval e etc., às sete horas da manhã no início da Via Anhanguera, que foi o trecho escolhido entre São Paulo e Campinas, e ficamos lá de plantão na Polícia Rodoviária junto com a ambulância. Pelo rádio nós sabíamos que havia um desastre grande perto de Campinas, digamos, e íamos pra lá com aquela circulação toda prioritária, eu e a Rute, minha mulher, e tiramos coisas incríveis **(08': 24")**, como, por exemplo, um desastre com um japonês na terça-feira de carnaval. Ele estava de volta para São Paulo, mais ou menos às 9:00 da manhã, e vinha o pai e a mãe na frente, e a avó com o pequeno de 5 ou 6 meses atrás. Houve uma derrapada, o carro rodou sobre si mesmo três vezes, na primeira derrapagem o japonês que vinha guiando abriu o para-brisa com a cabeça e, através do para-brisa, passou a criança. Ela foi atirada através do para-brisa e foi parar nuns 15 metros, numa moita de capim... Com tanta sorte que ela não teve um arranhão, foi a única vítima que se salvou. Não teve um arranhão a menina! E só foi descoberta pelo chorinho. Nós começamos... os guardas rodoviários e nós mesmos procurando onde estava, encontramos a menina que estava dentro de um ninho. Um verdadeiro milagre. Quanto ao resto vocês calculam o estado em que estava os condutores e ocupantes do... Esse filme teve uma grande repercussão no mundo inteiro... Que foi posto no circuito internacional e ficou conhecido, principalmente na Europa, nos congressos de... Até de trânsito. E que provocou uma melhoria sensível no atendimento urgente por parte do governo, nas estradas.

Francisco Luís de Almeida Salles: “Infortúnica da Estrada”?

B. J. Duarte (09': 59"): Infortúnica... É... chamava-se “Pronto Socorro de Urgência”... “Pronto Socorro na Estrada”. Mas o tema era infortúnica da estrada.

Francisco Luís de Almeida Salles: Duarte, lamentamos deixar o campo do Cinema Científico, em que você poderia contar a sua grande experiência... e eu mencionei na

outra pergunta a sua atividade como crítico de cinema. Vamos passar para este setor da sua atividade? Eu gostaria que Múcio formulasse a primeira pergunta.

Múcio Porfírio Ferreira: Duarte, desde que você iniciou a crítica do cinema, você e vamos também encaixar o Almeida Salles, aqui também, né? Vocês dois foram os grandes da crítica cinematográfica de São Paulo.

B. J. Duarte (10': 53'"): Obrigada pela parte que me toca.

Múcio Porfírio Ferreira: E... fizeram, inclusive, escola. Eu gostaria de saber... Você iniciou no *Estado*, não foi?

B. J. Duarte (11': 01'"): Foi.

Múcio Porfírio Ferreira: E como se deu o seu ingresso no *O Estado*? Como, por que, quando...?

B. J. Duarte (11': 08'"): Foi o seguinte. O *Estado* acabava de ser devolvido aos seus legítimos donos, que tinham sido desapropriados violentamente durante o governo de Adhemar de Barros. Quando houve a queda do Estado Novo, sendo ministro da justiça o José Carlos de Macedo Soares, o seu primeiro ato foi devolver aos seus donos o jornal, e o Paulo, meu irmão, foi convidado para a chefia da redação. Nessa época era uma senhora que fazia crítica lá, substituindo o Guilherme. Dona Carminha se não me engano...

Todos: Carmem de Almeida.

B. J. Duarte (12': 00'"): Carmem de Almeida. Exatamente. O nome dela era Carminha e ficou muito minha amiga depois. Ela teve um grande espírito esportivo, porque ela... mesmo quando comunicaram que ela ia para o *Suplemento Feminino*, e que eu ia tomar o lugar dela, ela veio me procurar, com muita amizade, apenas me conhecendo de vista talvez, e... conversou um longo tempo comigo... enfim. Deu todas as demonstrações de que não estava magoada com a substituição. Mas antes de eu aceitar o cargo eu pedi uma entrevista com o Dr. Júlio, e expus a ele o que era o cinema brasileiro nos seus bastidores. Era um covil de lobos famintos, cada qual querendo devorar um ao outro e que, por consequência natural, para enfrentá-los, eu teria uma única arma, que era a liberdade absoluta de opinião. Porque eu sabia que no dia em que o exibidor se sentisse lesado por minha crítica, ele fatalmente faria

uma chantagem com *O Estado* que suprimiria a sua publicidade. Isso não era só comum no Brasil, como foi comum em Nova York. Aquele crítico (?), se não me engano, que era do *New York Times*, uma vez foi vítima disso por parte da Metro-Goldwyn-Mayer. Mas o *New York Times*, com toda a independência da imprensa nos Estado Unidos, publicou em primeira página as ameaças da Metro-Goldwyn-Mayer dizendo que, antes do lucro da publicidade dessa companhia, eles tinham de respeitar a opinião do seu crítico. Conteí isso, inclusive, ao Dr. Júlio. Ele me ouviu atentamente e disse finalmente: _Você terá o mesmo respaldo que eu dou a todos aos meus funcionários, aos meus jornalistas, tanto na administração quanto na redação. De modo que eu só tenho que desejar (?), falou pra mim. E eu comecei então a fazer minhas críticas. Eu saí totalmente daquele estilo do Guilherme de Almeida, que eram crônicas muito agradáveis de ser lidas, mas de pouquíssimo conteúdo cinematográfico (14': 47"). De cinema mesmo havia apenas os termos técnicos em inglês que ele usava, misturando às vezes, com termos franceses. E comecei então a fazer realmente uma crítica, com a prática que eu já tinha do *Diário Nacional*¹⁸⁴, que foi onde eu me iniciei no jornalismo. Que era um jornal de oposição, do Partido Democrático, do tempo do PRP, Partido Republicano Paulista, anteriormente a 1930. E realmente eu acredito que fiz, naquela época, algo de novo, porque eu transformei a minha coluna num centro de debates, polêmicos muitas vezes, mas absolutamente sinceros, espontâneos e longe de qualquer interesse pessoal de quem quer que fosse. Eu vou entrar agora num assunto que... eu sempre respeitei, e hoje tenho por dever respeitar mais ainda dado que a maioria das personagens que participaram do episódio estão mortas, e em sua memória eu prefiro não me estender muito. E vou resumir ao máximo, pondo de lado qualquer paixão e qualquer rancor que realmente não guardei de ninguém, apesar de ter saído muito traumatizado d'*O Estado*, tão traumatizado que eu tive uma crise hepática que me deixou de cama três meses, provocada pelo incidente. Mas o dia era um sábado de manhã, me lembro bem, eu me encontrei com o Dr. Francisco Mesquita, irmão do Dr. Júlio, que era o Diretor da Administração d'*O Estado*, e ele me chamou no gabinete dele. E muito afável falou: _Olha Bedito, a publicidade do Serrador está se queixando muito de você. Diz que você tem um verdadeiro (?) com eles, e deram um exemplo: aquele filme que está aí, qual é o nome dele? Um que estreou segunda-feira. Falei: _"Stromboli" de Rossellini, com Ingrid Bergman. _Ia muito bem até quarta, na quinta-feira você publicou a crítica e a bilheteria foi pro nível zero (17': 14"). Falei: _Ah... Dr. Francisco, o Serrador devia se alegrar

¹⁸⁴ Nesse trecho B. J. Duarte dá a entender que escreveu sobre cinema no *Diário Nacional*, o que não aconteceu – nesse jornal ele trabalhou apenas como fotógrafo. Quem escreveu sobre cinema no *Diário Nacional*, e durante pouquíssimo tempo, foi seu irmão, Paulo Duarte.

com isso, assim como o próprio *Estado*, porque é um termômetro de um altíssimo valor pro *Estado* saber que a crítica de seu jornal impõe opinião pública, na massa dos consumidores, e para o Serrador, é que, quando ele passa um filme bom, ele tem uma publicidade gratuita. _Como assim gratuita? Já foi logo perguntando. Na página de arte do Jornal, que foi criada por mim e pelo Paulo, onde eu publicava as minhas crônicas, não somente no cabeçalho da crítica, indica todas as salas do Serrador onde ele exhibe seu filme, como publica-se geralmente um fotograma, uma fotografia do filme em 3X1 muitas vezes, que é um espaço enorme para um jornal como *O Estado*, de sorte que não tem motivo de queixa. _Tá bom, mas seja mais benevolente com ele. Mas eu fiquei pensando... quem devia falar comigo era o Dr. Júlio, que era chefe da redação. E eu resolvi ficar quieto e continuei. Mas um dia a coisa estourou, e eu não podia realmente admitir que eu tratasse um exibidor diferentemente de outro exibidor, em cuja classe eu tinha até amigos velhos. Não era possível eu fazer diferença sob pena de eu renunciar àqueles princípios que eu havia exposto ao Dr. Júlio (19': 05"). O Dr. Júlio me escreveu uma carta, não aceitando a minha demissão. Eu pedi uma audiência com ele e reafirmei, dizendo inclusive que eu não queria ser um "pomo" de discórdia entre a redação e a administração, em cuja chefia participava o Dr. Chiquinho, de modo que, para o bem de todos, o melhor era minha retirada. Ele fez o possível, muito amavelmente, querendo amenizar as coisas, mas me disse algo que não me deixou satisfeito, tanto que afinal, diz ele: _Cinema é um divertimento, diz ele, você está levando isso muito a sério. E pra mim o cinema era tão importante como a pintura, como a escultura, como qualquer arte. Mas evidentemente ele não tinha essa sensibilidade para a arte do cinema, ele preferia a arte da política. Não o censuro por isto. Fiquei muito seu amigo. Ele me mandou uma carta, que pra mim é um título que eu colocaria num currículo se eu tivesse de fazer algum concurso, de tão nobre é a sua redação, e saí definitivamente d'*O Estado*. É isto, em síntese, o que aconteceu.

Francisco Luís de Almeida Salles: Duarte, eu queria aproveitar, inclusive...

B. J. Duarte (20': 34"): Um minutinho ainda. Tive o privilégio de ser substituído pelo Almeida Salles...

Francisco Luís de Almeida Salles: Era exatamente isso que eu ia falar.

B. J. Duarte (20': 39"): E ele teve uma atitude de elegância me telefonando... se ele devia aceitar, se eu não ficaria magoado com a aceitação. Eu me lembro que eu te respondi que eu te considerava como um irmão, e era um irmão que ia me substituir.

Francisco Luís de Almeida Salles: Exatamente. Conteí o episódio ao Múcio outro dia. Realmente, dias depois de sua demissão, eu fui chamado a *O Estado* pelo Dr. Julinho, *O Estado* ainda era na Barão de Duprat.

B. J. Duarte (21': 09'"): Duprat. Exatamente.

Francisco Luís de Almeida Salles: Lá perto do mercado. [...] Disse ao Dr. Júlio: _ Mas *O Estado* tem um crítico. _ Não, mas ele pediu demissão. _ Pediu demissão e [...] porque eu mandei uma carta e ele não aceita. _ Mas eu gostaria de exercer sim a crítica n' *O Estado*. Eu tinha exercido esporadicamente no *Diário de São Paulo*.

B. J. Duarte (21': 28'"): É, eu me lembro. Eu tenho artigos seus.

Francisco Luís de Almeida Salles: _ Gostaria e gosto do cinema, cinema cultural, artístico, mas eu aceitarei depois de falar com Benedito Duarte. E liguei pro Duarte: _ Não, aceita, porque não foi nada pessoal contra mim, não foi minha honra nem nada. Então foi interessante, porque o depoimento dele se liga ao meu e depois ao início da minha atividade como crítico. Longa atividade. De doze anos n' *O Estado*.

Francisco Luís de Almeida Salles: E na *Folha*, Duarte? Quanto tempo mediou entre a sua saída d' *O Estado* e a sua entrada na *Folha*? E como você entrou na *Folha*? Por que razão e por que saiu depois?

B. J. Duarte (22': 12'"): Bom, eu entrei na *Folha* a convite do Rui Bloem, que era redator chefe da *Folha da Noite* nessa época. Rui Bloem era um velho conhecido da Faculdade de Filosofia. Quando Armando de Salles fundou a Universidade, o primeiro funcionário nomeado para a Faculdade de Filosofia fui eu, e o segundo foi Rui Bloem. O Rui como secretário e eu como assistente dele. Houve, com Noé Gertel, que era crítico de cinema da *Folha*, um incidente qualquer que até hoje eu não sei o que foi, e o Rui me convidou pra ir lá. E eu fiz com Noé a mesma coisa que o Salles fez comigo. Telefonei a ele, dizendo que eu tinha sido convidado, mas que não aceitaria se isso fosse motivo de uma mágoa por parte dele, pensando que eu estava ilicitamente ocupando um lugar que tinha sido o dele, e ele também teve a mesma elegância do Salles, e assim eu aceitei o cargo. E fiz ao Dr. Nabantino e ao Rui Bloem a mesma exposição que eu fizera ao Dr. Júlio antes de entrar pra lá. E da mesma forma me foi prometido a liberdade total. Liberdade que durou 10 anos. Realmente eu

tive uma liberdade que nunca poderia imaginar sequer. Basta dizer que eu embirrei com aquela censura católica que era feita pela Federação das Famílias Cristãs e denunciei aquela censura particular que eles exerciam com os exibidores e os exibidores covardemente aceitavam. Era uma censura absolutamente ilegal. E o que eles condenavam eles não exibiam! Eu soube disso... foi até o... se não me engano foi até o Cerávolo que me contou essa coisa. E eu perguntei pra ele se eu podia abrir fogo. _Contanto que você não me comprometa, diz ele. _Não, não vou citar nome nenhum. E de fato, fiz uma série de artigos violentíssimos contra a Família Cristã com o apoio absoluto da redação e da diretoria das *Folhas*, que até me cumprimentaram. De modo que basta isso, a *Folha* ir contra o clero numa coisa realmente admirável como liberdade de pensamento e de imprensa. Acontece que o Nabantino vendeu a *Folha* para o grupo Frias e eu entrei numa fria. Logo de cara houve uma reunião de todos os redatores presidida pelo Dr. José Reis, que seria o editor chefe dos jornais (25': 23"). O Dr. Reis já era meu amigo da *Revista Anhembi*, ele fazia toda a parte de ciência. "Ciência de 30 dias". É que na *Anhembi* os assuntos eram tratados sempre por 30 dias. "Política de 30 dias", "Arte de 30 dias", "Cinema de 30 dias", etc. E ele então expôs que a diretoria era nova, que ela contava com a colaboração de todos, que todos seriam conservados em seus cargos e que ele queria ouvir as reivindicações de cada um. Quando chegou a minha vez, eu propus a ele que se levasse adiante uma iniciativa do Rui Bloem e minha, que era transformar o auditório da *Folha* num auditório cultural: com exposições de artes plásticas; com festivais de cinema, cinema vinha sempre em primeiro lugar; com conferências científicas e etc. E isso tinha sido iniciado na *Folha* com o curso de pré-história, que o Paulo, meu irmão, fez com enorme sucesso. Abriu o auditório da *Folha* com essas conferências. E estava planejando um Festival de Cinema e eu já tinha até o apoio de vários consulados pra fazer lá quando houve essa venda. _Eu gostaria então, Sr. Dr. Reis, que isso continuasse. _Não, mas não há dúvida! De altíssima penetração cultural [...], pode contar conosco e etc. Mas acontece que foi parar lá... eu não quero qualificar esse homem, mas é um cafajeste! Até hoje! Foi parar lá um indivíduo chamado Cláudio Abramo, que ficou como editor da *Folha da Noite* e muitas vezes se intrometendo na editoria da *Folha da Manhã*. E começou a implicar comigo quanto às minhas opiniões. Eu custei a descobrir quem é que mexia, manejava a minha coluna; que eu dava uma opinião... quando eu falava bem dos Estados Unidos, por exemplo, ele cortava e punha umas coisas meio melífluas e etc. Aquilo foi me desgastando. Um dia eu escrevo um artigo sobre aquele Jacopetti¹⁸⁵. Você se lembra do Jacopetti? Ele tinha feito uns filmes... como é que

¹⁸⁵ Gualtiero Jacopetti (1919-2011).

chamava gente...? Ora gente... Me esqueci dos filmes dele... Mas era uma coisa horrorosa! Ele inventava coisas só de tortura, de sangue, etc.

Múcio Porfírio Ferreira: “Mundo cão”?

B. J. Duarte (28’: 13’): “Mundo Cão”. Exatamente! Em “Mundo Cão” número um eu fiz uma crônica severíssima, que provocaram um mundo de cartas. Uns aprovando e uns me xingando. No “Mundo Cão” número dois, que era ainda pior, porque ele inventava coisas, episódios, filmava aquilo e depois dizia que tinha acontecido nos Estados Unidos. Principalmente um velho ódio dos Estados Unidos e, portanto, só podia ser amigo do Cláudio Abramo. E havia também uma cena em que havia um fuzilamento de crianças na África, numa daquelas guerras tribais da África. Por acaso eu vejo na própria *Folha* um telegrama de rolo que um italiano de grande prestígio, eu não me lembro o nome dele, estava processando o Jacopetti pelas inverdades e as mentiras que ele fazia para ganhar dinheiro. E que este homem tinha provas de que foi o Jacopetti quem deu sinal de fogo para fuzilar aquelas crianças. Ele preparou toda sua equipe, e ele próprio teve a coragem de fazer o sinal para que se atirasse. Eu peguei aquilo que estava justamente de acordo com minha crônica e fiz um artigo descrevendo: _Olha, eu tinha razão quando falava do Jacopetti e coisa e tal. Esse artigo não foi publicado. Eu fui ao Dr. Reis e perguntei a causa. Falou: _Ah não... estava muito forte, vai contra as ideias do jornal, não sei o quê... Falei: _Dr. Reis, o jornal já publicou duas crônicas sobre o Jacopetti. _Não, mas nesta você ultrapassou! Meio irritado... Ultrapassou os limites. Eu não tive dúvida. Mandeï a minha demissão. Não admiti que a minha opinião fosse cerceada, principalmente porque os artigos eram assinados e a opinião era absolutamente pessoal.

Múcio Porfírio Ferreira: Então Duarte, em consequência dessas duas fases, desses dois episódios que você narra, eu acho que essa decantada liberdade de imprensa, em última análise, é uma ficção, um mito. Já se diz que o jornalista tem a liberdade para escrever o que bem entender, mas só publica o que a direção, o dono, o editor-chefe ou o responsável pela orientação do jornal permite. Diante do que você acaba de relatar, a gente conclui, que, realmente, a liberdade de imprensa é uma teoria, né?

B. J. Duarte (31’: 05’): Nem tanto... Múcio. E eu posso dar um exemplo de liberdade de imprensa com a Tragédia de Watergate. Ah... mas lá também existe isso. É essa história. O problema é universal. Não é só aqui não. Na França existe isso...

Múcio Porfírio Ferreira: Então a liberdade de imprensa no mundo todo...

B. J. Duarte (31': 05'"): É cerceada de acordo com os interesses da imprensa, na maioria das vezes é.

Francisco Luís de Almeida Salles: Com os interesses da companhia.

B. J. Duarte (31': 33'"): Das empresas, por conseguinte. Mas... essas raras exceções dignificam a imprensa no seu verdadeiro papel de *mínus público* como dizia Rui Barbosa, que a imprensa era. De sorte que, ainda acredito e continuo a acreditar na liberdade dos jornalistas, contanto que não hajam duas desgraças: uma é o chamado “copidesque”, a outra, é o chamado interesse das empresas. As duas coisas realmente não têm remédio quando aparece.

Francisco Luís de Almeida Salles: Duarte, vamos abandonar o campo da crítica, que você expôs perfeitamente bem.

B. J. Duarte (32': 26'"): Espero que sim.

Francisco Luís de Almeida Salles: E que eu fui testemunha da sua atitude em relação aos dois jornais. (32': 30" – 32': 37" ?) tenho pastas e pastas de crônicas suas.

B. J. Duarte (32': 39'"): Você tem a minha biblioteca, o arquivo Beneditino [...].

Francisco Luís de Almeida Salles: Mas, mudando de assunto, há um outro lado da sua atividade, relativamente o cinema, que não é da crítica nem do documentário, é sua atividade ligada às Instituições Culturais que estimularam o cinema cultural e artístico entre nós. [...] Eu queria que você dissesse algo sobre a Vera Cruz e as suas relações com o grupo que vem de lá, inclusive, com o diretor italiano Cavalcanti, que você tinha conhecido lá em Paris na época da *Avant Gard*.

B. J. Duarte (33': 33'"): Realmente. Eu tive desde que... aliás antes de o Cavalcanti chegar ao Brasil, eu tinha uma enorme... uma enorme admiração por ele. Você se lembra bem dos debates sobre “Na solidão da noite”.

Francisco Luís de Almeida Salles: Perfeitamente.

B. J. Duarte (33': 47'"): Que eu transcrevi *ipsis litteris* no rodapé d'*O Estado*. E que, quando saiu o filme, eu fiz duas ou três crônicas a respeito, porque eu acho que a obra prima do Cavalcanti ainda é “Na solidão da noite”, não somente como produtor, como também diretor. Assim que ele veio para o Brasil eu me apresentei a ele, me pus à disposição dele, e foi uma simpatia mútua, porque eu passei a conviver, praticamente, com o Cavalcanti. Mas já nessa época eu tinha sido substituído por você, já não podia mais escrever n'*O Estado*. Eu publiquei apenas uma crônica ou duas sobre o Cavalcanti.

Francisco Luís de Almeida Salles: A minha primeira crítica n'*O Estado de São Paulo* foi sobre o “Caiçara”. Primeiro filme produzido por Cavalcanti.

B. J. Duarte (34': 36'"): Exatamente. Que eu também critiquei na *Anhembi*, porque aí eu já estava escrevendo na *Anhembi*.

Francisco Luís de Almeida Salles: No começo dos anos 50.

B. J. Duarte (34': 43'"): Exatamente. Mas tive uma enorme vivência com Cavalcanti, quando ele ainda estava na Vera Cruz. E vivência de sábados e domingos que você muitas vezes participou. Você, o Caio Sheiby e eu... Aquele (?), lembra dele? Que ia lá... mas já no exílio do Cavalcanti. Toda aquela pequena corte de bajuladores já o havia abandonado. Tanto que, quando ele foi para a Europa ele me escreveu até uma carta em inglês. Com certeza ele tinha ditado para sua secretária e a carta veio em inglês. Eu tenho essa correspondência toda. Depois houve aquele período da Kino Filmes... Aquele período do “Simão, o caolho”, que eu participei intensamente... Mas a minha convivência maior foi a minha correspondência com ele. Eu tenho uma pasta que tem, talvez umas cem cartas dele... as minhas respostas... Às vezes eram cartas coletivas que eu fazia com Trigueirinho, e quando Trigueirinho foi pra lá ele fazia com Cavalcanti... Uma coisa muito agradável. Tanto que nesse livro que eu estou te entregando hoje para que você lhe faça o prefácio, eu conto. Fiz um capítulo chamado a “Casa de São Bernardo”, que era a casa do Cavalcanti, onde ele nos recebia. E nessa casa de São Bernardo eu publico uma seleção das cartas do Cavalcanti. Esta seleção diz mais ou menos, história mais ou menos, o que foi a nossa convivência, e o que foi o martírio do Cavalcanti no Cinema Brasileiro. Até hoje é algo que me angustia quando eu penso na ingenuidade do Cavalcanti, naquela sua boa fé indestrutível, e na miserável campanha que se fez contra este homem realmente excepcional.

Francisco Luís de Almeida Salles: Duarte, então vamos comentar com você a sua atividade no Clube de Cinema de São Paulo e na Cinemateca. O 1º Clube de Cinema de São Paulo foi criado por Paulo Emílio e funcionava na Faculdade de Filosofia, no último andar, lá eu vi “Os espíões” de Fritz Lang; “Gabinete do Dr. Caligari” pela primeira vez... Mas aí, morto o 1º Clube de Cinema, nós fundamos o 2º Clube de Cinema. Então nessa ocasião eu participei com você, com Múcio, e aí (?) essa atividade de documentário, documentarista que você realizou com o Consulado Americano... Como é o nascimento do 2º Clube de Cinema? Porque começou a funcionar exatamente na...

B. J. Duarte (37’: 49’): Na cabine da Coordenadoria dos Negócios interamericanos.

Continua em outro *tape*...

Tabela e entrevista em áudio fornecida pelo Museu da Imagem e do Som / SP através do endereço eletrônico: <<http://acervo.mis-sp.org.br/audio/depoimento-do-criticofotografo-e-cineasta-b-j-duarte-2>>. Acesso em: 01 jul. 2019. Transcrição nossa.

Título: [Entrevista de Benedito Junqueira Duarte parte 3/3] at.	
Tipo: História oral	
Número do Item: 00026CPC00057AD	Número de Registro: 110.47; A.0244110.47; A.0244
Uso e acesso: Consulta local sem agendamento; Divulgação virtual	
Coleção: 00026CPC - Cinema paulista na década de 1950	
Autoridades: B. J. Duarte Maria Lúcia Messa Múcio Porfírio Ferreira Francisco Luiz de Almeida Salles Carlos Alberto Pereira Paulo Pereira Barbosa	Classificação: Entrevistado(a) Abertura Entrevistador(a) Entrevistador(a) Técnico de som Fotografia
Local de Produção: São Paulo - São Paulo – Brasil	
Data de Produção: 19/05/1981	
Local de gravação: Museu da Imagem e do Som de São Paulo - São Paulo - Brasil	

Suporte/Formato: CD
Duração: - h 15min 54s
Idioma: Português
Gênero: Entrevista de História Oral
Descritores: cinema brasileiro; fotografia

[...] De 00': 00" a 00':13 terminam algum assunto que começaram antes de voltarem a gravar. Não dá para compreender a conversa.

Francisco Luís de Almeida Salles: Duarte, então prosseguindo... você falaria alguma coisa da sua atividade de cinema... Que lembranças essa atividade lhe deixou? E depois, ah... a sua ligação com a Filmoteca do Museu, que nós criamos dentro do Museu de Arte Moderna, e depois com a Cinemateca Brasileira, depois foi participante como diretor, da diretoria, como membro do conselho, secretário do conselho...

B. J. Duarte (00': 45''): A minha atividade no Clube de Cinema tem íntima relação com a minha passagem pela redação de *O Estado* e foi, portanto, uma época na minha vida realmente inesquecível e proveitosa. Não somente por ter sido vivida numa era de grande efervescência cinematográfica: fundação do Clube de Cinema de São Paulo, militância na crítica de cinema de pessoas como Almeida Salles, Moniz Vianna, Paulo Emílio Sales Gomes, Saulo Guimarães, Luiz Jaguanini, Hugo Barcelos, Walter da Silveira e muitos outros, mortos e vivos, como também pela repercussão que as minhas crônicas obtinham na massa do público frequentador da sala de exibição. Eu recebi até cartas de fanáticos e de intelectuais conhecidos e entre aplausos e muitos elogios a respeito do meu modo de fazer crítica, muitos foram também os rugidos e o rosar de lobos famintos na disputa dos despojos, tal qual como ainda hoje acontece, de um cinema que poderia ter sido grande e original, de feições e feitio genuíno, mas que agora nada mais é, com raríssimas exceções, se não esse lixo arrastado pelas águas sujas de sarjetas de ruas suspeitas, ou seja, a chanchada pornográfica. Eu me felicito hoje de não ser mais crítico, viu Salles, porque eu não saberia, não teria mais vocabulário pra escrever sobre o que está acontecendo no cinema brasileiro. E quando eu me lembro da nossa atividade, do Clube de Cinema, aquele entusiasmo de um grupo de pessoas, salvo algumas exceções e que eu não quero tocar nelas, de pessoas realmente inteligentes,

realmente cultas, que não se valiam apenas da memória, mas do raciocínio, da sensibilidade artística e do sacrifício que nós tivemos para levar adiante aquele Clube, que no seu início foi vítima, inclusive, da ira do Estado Novo. Eu me lembro perfeitamente do primeiro relatório do Clube de Cinema feito pelo seu primeiro presidente, Francisco Luís de Almeida Salles, em que este, quando foi relatar o episódio havido na sala do DIP, disse com estas palavras, acredito que sejam as mesmas: _Houve esse incidente ao DIP, com o diretor desta instituição, cujo nome me falha à memória (risos). Ele não ousou, não quis sujar a sua boca pronunciando o nome deste imbecil que se chamava Antônio Constantino. Infelizmente meu conterrâneo, que nasceu na Franca, esse safado. Enfim, o homem está morto, paz aos mortos. Que Deus o tenha.

Francisco Luís de Almeida Salles: Você salientou bem sua vinculação crítica com o Clube de Cinema, foi através dos seus rodapés e... da colaboração também de Lourival e Décio...

B. J. Duarte (04': 23'"): É... de que muitos outros.

Francisco Luís de Almeida Salles: Muitos outros, que *O Estado* fotografou, registrou uma atividade cultural, artística, independente, cinematográfica, né? Que não era conhecida do grande público.

B. J. Duarte (04': 37'"): Houve até uma coisa muito engraçada nesses rodapés. O Paulo Emílio nesta época, estava na França, ele não participou da fundação, ele participou apenas no nome, se não me engano. E um dia eu escrevi uma crônica chamada "As ideias do Capitão Mabuloff".

Francisco Luís de Almeida Salles: Me lembro.

B. J. Duarte (05': 03'"): (risos) Era uma personagem do velho...

Francisco Luís de Almeida Salles: Folclore.

B. J. Duarte (05': 12'"): É. Folclore. Era uma personagem do... desse pioneiro do cinema...

Francisco Luís de Almeida Salles: Ah... do... sei... do... Da "Viagem à lua"!

B. J. Duarte (05': 22'"): É. Exatamente! É o autor de "Viagem à Lua". Primeiro sujeito que começou a fazer...né? ... Meliés. É. E eu escrevi como se o capitão Mabuloff estivesse vivendo no Brasil e fosse... Tivesse ido assistir às conferências do Cavalcanti no... Edifício lá do Museu de Arte. E escrevi a coisa com tanta veracidade que este rodapé chegou às mãos do Paulo Emílio e ele ficou extasiado com a coisa, mas porque ele acreditou na... (risos) nessa gozação, digamos assim, e mostrou aquilo para aquele (?), né?

Francisco Luís de Almeida Salles: Ou Henri Langlois?

B. J. Duarte (06': 12'"): Não, não... (?), que era um sociólogo. É.

Francisco Luís de Almeida Salles: Sociólogo.

B. J. Duarte (06': 18'"): É. E ele ficou abismado. Então ele pediu pro Paulo Emílio escrever pra cá perguntando pormenores, né? (risos) E quando Paulo Emílio chegou aqui, me perguntou, porque ele estava de viagem pra cá, e eu contei a verdade pra ele. Ele morreu de rir e disse que eu tinha sido muito cruel. Não fui tão cruel assim porque muito mais tarde houve um incidente entre o Paulo Emílio e o capitão Mabuloff numa sala particular...

Francisco Luís de Almeida Salles: Numa cabine da Rua dos Gusmões.

B. J. Duarte (06': 47'"): Numa cabine na rua dos Gusmões, você está dizendo muito bem...

Francisco Luís de Almeida Salles: Eu estava presente.

B. J. Duarte (06': 18'"): Em que... se não me engano, houve...

Francisco Luís de Almeida Salles: Chegaram às vias de fato.

B. J. Duarte (06': 55'"): Às vias de fato. De modo que quem tinha razão era eu.

Francisco Luís de Almeida Salles: E as suas ligações com a Cinemateca?

B. J. Duarte (07': 04'"): Sempre foram as mais ativas e as mais afetuosas.

Francisco Luís de Almeida Salles: Antes que o senhor continue a responder, entrando com o Múcio hoje aqui no edifício do Museu, nós estávamos comentando. Isto aqui não teria existido se não fosse Clube de Cinema, a Filmoteca e a Cinemateca.

B. J. Duarte (07': 26'"): É a pura verdade. Não existiria mesmo. Como não existiria também a Cinemateca. Foi um monumento feito num deserto. Essa é que é a verdade. Todas as... os tijolos deste edifício foram amassados por nós. Foram amassados com sacrifício, com perseguições, com injúrias, com difamações, e eu não preciso entrar em pormenores porque é coisa notória. E é... os fatos notórios não necessitam de prova como você sabe. De sorte que, eu acho que esta época, pós guerra, logo no início depois da guerra, é realmente um capítulo luminosíssimo na história do cinema brasileiro, na história desses homens que levaram avante a realidade de hoje, isto é, Cinemateca com edifício próprio, ainda que, com poucas verbas, mas... em cuja existência nós podemos acreditar e em cuja sobrevivência nós podemos garantir.

Francisco Luís de Almeida Salles: Perfeito. Benedito, eu tenho a impressão que esse nosso colóquio foi muito bom, o Museu da Imagem e do Som se enriquecerá com este depoimento que estava faltando e podíamos, antes de terminar, você falar em detalhe, que teve muita importância em sua vida, sobre a criação da revista *Anhembi*. O seu irmão Paulo, um dos diretores também, um dos editores, (?), em que você voltou à crítica, voltou a fazer crítica, evidentemente mensal. Você pode dizer algo sobre isso? Sobre a experiência em...

B. J. Duarte (09': 21'"): Salles e Múcio, a revista *Anhembi* durou dez anos, exatamente. São 120 volumes.

Francisco Luís de Almeida Salles: E dizem que as revistas não precisam durar muito. Elas têm que viver um certo tempo, e a *Anhembi* resistiu muito.

B. J. Duarte (09': 38'"): Até hoje eu às vezes leio artigos que eu escrevi na *Anhembi* e vejo o quanto eu fui profético. Leio colaborações como as de Walter da Silveira, que ele me escrevia, do Paulo Gastal... Esqueci de falar nele. Paulo Gastal foi um...

Francisco Luís de Almeida Salles: O nosso gaúcho querido.

B. J. Duarte (09': 57'"): Nosso gaúcho, que acabou fundando um clube lá com o mesmo entusiasmo que o nosso.

Francisco Luís de Almeida Salles: E é o diretor do festival lá de...

B. J. Duarte (10': 02"): Lá de Gramado.

Francisco Luís de Almeida Salles: Lá de Gramado.

B. J. Duarte (10': 04"): Eu estive com ele a uns anos atrás. Mas você encontrará, como qualquer interessado, nos 120 volumes da *Anhembi*, numa seção chamada “Cinema de 30 dias”, um pouco da história, ou talvez, muito da história do cinema no Brasil e principalmente do cinema em São Paulo. Inclusive aquela era tumultuada que foi o Festival de Cinema de 54, que foi um Festival incompreendido apesar de o (?) ter dito que foi o Festival de mais alto teor cultural que até aquela data ele havia assistido. Este teor cultural foi dado pela gente do Clube de Cinema. Você sabe disso perfeitamente. Pelos esforços do Caio Scheiby, eu quero nomear este querido amigo, que foi ele o precursor da prospecção dos filmes antigos do Brasil. Graças a ele nós fizemos duas retrospectivas do cinema antigo, totalmente ignorado, e que depois os rapazes do Cinema Novo tomaram como base do seu movimento. Não foi base nenhuma porque a base deles era principalmente a ignorância. Eu chamava-os... Eu os chamei, de público numa conferência do Walter da Silveira em... Santos, que não era Cinema Novo, era “cinema no ovo”.

Francisco Luís de Almeida Salles: No ovo...?

B. J. Duarte (11': 45"): Um cinema que estava apenas saindo, e por sinal, que era um ovo choco, porque de vez em quando saía maus odores dessas peças que eles tinham uma coragem de projetar dizendo que aquilo era um novo movimento artístico. De sorte que eu acho que nós podemos nos orgulhar de ter criado esta fase do cinema brasileiro cujos membros, infelizmente vários deles já morreram, e os outros que agora estão realmente a caminho da velhice. Eu agradeço a vocês a presença carinhosa e fraternal neste interrogatório, neste inquisitório, dizemos assim, digamos assim.

Francisco Luís de Almeida Salles: Ameno.

B. J. Duarte (12': 39"): Ameno e cordial, coisa aliás, que eu já esperava, e espero que nós possamos, pelo menos uma vez por mês, e deixo... quero que fiquem gravadas as minhas palavras, nos reunir em torno de um bom vinho, ao lado de uma boa mesa. Muito obrigado a vocês.

Francisco Luís de Almeida Salles: Obrigado Duarte. E encerrando, quero dizer a você que o seu depoimento fazia falta ao Museu. É um depoimento preciso e admirável.

B. J. Duarte (13': 09'"): Mas não exagere.

Francisco Luís de Almeida Salles: Você foi um personagem de um período agitado da vida cultural brasileira, do qual você participou intensamente. Eu agradeço em nome do Museu, em nome do Boris Kossoy, nosso diretor, e em meu nome, que sou membro do conselho, à sua presença que muito honrou o MIS e deixo a última palavra pra Múcio para dizer...

Múcio Porfírio Ferreira: Não esperava encontrá-lo aqui e muito menos encerrar este encontro, tão raro nesta cidade que cada vez se desumaniza, de maneira que eu não... ao encerrar tudo isto aqui agora, eu queria dar um abraço aos dois velhos companheiros do Clube de Cinema, da Cinemateca, de tudo quanto foi feito... lembrar duas pessoas que apoiaram, ou três aliás, Eunice Breves Duarte, a nossa saudosa Yáyá, a Rute de hoje e o Ciccillo Matarazzo. A vocês dois, bons amigos, velhos companheiros de toda essa trajetória, um grande abraço e muito obrigado.

B. J. Duarte (14': 39'"): Seja me permitido falar mais uma vez porque eu queria sublinhar a ação destas três pessoas, e não o faço em palavras, eu o faço por escrito em capítulos de três livros que já estão praticamente terminados, e cada uma delas tem o seu capítulo à parte. Inclusive o Ciccillo, o criador de Museus. A Yáyá que foi realmente um grande apoio na minha vida e hoje, na minha maturidade, eu não quero dizer velhice porque se não o Múcio vai protestar, como ele já protestou uma vez veementemente, que é uma companheira ideal e que me acode nas minhas vacilações da idade madura. Muito obrigado mais uma vez, e muito obrigado por tê-las incluído nesse depoimento.