

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

O Festival de Cinema Científico e Educativo (1954):

Jean Painlevé, INCE, B. J. Duarte

Rafael Morato Zanatto¹

Resumo

¹ Historiador, mestre e doutor em história pela UNESP FCL Assis. Pós-doutorando em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP/ FAPESP.
Email: rafael_zanatto@hotmail.com



A realização do Festival de Cinema Científico e Educativo como parte da programação do I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954) foi um evento importante para o desenvolvimento do cinema científico brasileiro em termos históricos, técnicos, artísticos e institucionais. Contando com a presença de Jean Painlevé e com o empréstimo de filmes da Associação Internacional de Cinema Científico, o festival movimentou o cenário científico e cultural brasileiro, suscitando importantes discussões sobre a natureza desse cinema, seus objetivos, técnicas, critérios e temas. Exibindo lado a lado os cinemas europeu e brasileiro, o festival liga o Brasil ao fenômeno dos festivais que floresce após o fim da II Guerra mundial na Europa e dos quais o cinema científico é participante. Reconstituindo os desdobramentos do festival a partir das críticas e entrevistas publicadas na imprensa paulista, sustento no presente trabalho que a significação local do festival foi imensa, tanto pelos programas que exibiu quanto pela reflexão que suscitou a propósito do passado, do presente e do futuro do cinema científico no Brasil.

Palavras-chave: Jean Painlevé; Festival de Cinema Científico e Educativo; INCE; Benedito Junqueira Duarte.

Abstract

The realization of the Educational Scientific Film Festival as part of the programming of the I International Film Festival of Brazil (1954) was an important event for the development of Brazilian scientific cinema in historical, technical, artistic and institutional terms. With the presence of Jean Painlevé and the loan of films from the International Scientific Film Association, the festival moved the Brazilian scientific and cultural scene, raising important discussions about the nature of this cinema, its objectives, techniques, criteria and themes. Showing European and Brazilian cinemas side by side, the festival links Brazil to the phenomenon of festivals that flourished after the end of World War II in Europe and in which scientific cinema is a participant. Reconstituting the unfolding of the festival from the reviews and interviews published in the São Paulo press, I maintain in the present work that the local significance of the festival was immense, due to both the programs it exhibited and the reflection it raised regarding the past, the present, and the future of scientific cinema in Brazil.

Keywords: Jean Painlevé; I International Film Festival of Brazil (1954); INCE; Benedito Junqueira Duarte.

Nas duas últimas décadas, os trabalhos de Thomas Elsaesser (2005) e Marijke de Valck (2007) atribuíram aos festivais de cinema o estatuto de fenômenos sociais



complexos. Mais recentemente, coletâneas como *Framing Film Festivals series* (DE VALCK; FALICOV, 2015) e *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (DE VALCK; et. al., 2016) investigaram os festivais de cinema traçando sua etnografia (LEE, 2016), geografia (STRINGER, 2016), história (OSTROWSKA, 2016) e arqueologia (HARBORD, 2016) a partir de estudos de caso (DE VALCK, 2016). Diante dos desdobramentos mais recentes das pesquisas sobre festivais de cinema, o I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954), realizado em São Paulo no âmbito das comemorações do IV Centenário da cidade, aflui como objeto valioso para a interpretação do que foi um momento decisivo para o desenvolvimento da cultura cinematográfica no Brasil, como demonstraram os livros de José Inácio de Melo Souza (2002), Adilson Mendes (2013) e Fausto Correia Jr. (2010) e, em igual medida, as teses de Carlos Roberto de Souza (2009) e Fausto Correia Jr. (2012). Nesses trabalhos, o festival é analisado – com muita razão – em relação às contribuições de Paulo Emílio Sales Gomes e da Cinemateca Brasileira para o desenvolvimento da pesquisa, preservação e difusão da história do cinema no Brasil.

Inspirando-se nos festivais de Cannes, Veneza, Knokke le Zoute (1949) e Bruxelas (1947), o festival brasileiro apresentou uma vasta programação de cunho comercial e cultural. A parte comercial contou com a Seleção Oficial, mostra de filmes inéditos no país, selecionados pelas comissões dos países inscritos. A parte cultural contou com três retrospectivas históricas, duas dedicadas ao cinema estrangeiro (Grandes Momentos do Cinema e Retrospectiva Erich von Stroheim) e uma ao cinema nacional (II Retrospectiva do Cinema Brasileiro), além do Festival de Cinema Infantil² – sendo Sonika Bô, diretora do Club Cendrillon (Paris), o principal nome envolvido – e do Festival de Cinema Científico e Educativo, orientado por Pedro Gouveia Filho, presidente do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), e por Benedito Junqueira Duarte, e apoiado pela Associação Internacional do Cinema Científico (AICC), presidida por Jean Painlevé. No caso das Jornadas Nacionais, os programas foram organizados pelas comissões dos países participantes, devendo estas se limitar à escolha de filmes produzidos entre 1952 e 1953 para apresentar ao público a importância de suas respectivas cinematografias nacionais, de suas culturas e, ao mesmo tempo, servir de vitrine para outros países em matéria de co-produção e distribuição internacional de filmes.

² Em sua dissertação de mestrado, intitulada *Cinemateca Brasileira: cinema, educação e inclusão social - As ações educativas do Departamento de Cinema Infanto-juvenil (1954 - 1966)*, Thais Lara (2015) realiza uma interessante discussão e reconstituição dessa importante tendência da história das ideias e das práticas cinematográficas no Brasil.



Ao todo, das 20 delegações estrangeiras que vieram ao Brasil³, a maior delas foi a estadunidense, seguida da francesa, italiana, mexicana, espanhola, argentina, uruguaia e alemã. Em igual medida, uma etnografia do festival (LEE, 2016) poderia interpretar a presença de atores e atrizes, diretores, críticos, produtores, roteiristas e cineclubistas à luz da proposta de solidariedade internacional inspirada no Festival de Cannes (OSTROWSKA, 2016) e do estabelecimento de laços comerciais e culturais do Brasil com os Estados Unidos, Europa, América Latina, e em menor medida, o Japão.

No artigo *O I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954)*, demonstrei que a concepção e a recepção da Seleção Oficial e das retrospectivas históricas Grandes Momentos do Cinema e Retrospectiva Erich von Stroheim buscaram conciliar objetivos comerciais e culturais: os comerciais fracassaram em decorrência da conjuntura econômica e política do período, e os culturais se materializaram, em grande parte, na aquisição de cópias de filmes antigos e em sua exibição posterior em ciclos, mostras e festivais realizados pela Cinemateca Brasileira, fortalecendo assim o projeto político-pedagógico da instituição liderada por Paulo Emílio Sales Gomes (ZANATTO, 2021). Em linhas gerais, o objetivo do festival foi formar públicos leigos e suscitar o aprimoramento de especializados, adaptando os desdobramentos mais recentes da cultura cinematográfica europeia ao contexto nacional.

Em decorrência da grande dimensão do evento, outros programas do festival restaram intocados pelo artigo, como o Festival de Cinema Científico e Educativo, o Festival de Cinema Infantil, a II Retrospectiva do Cinema Brasileiro, as Jornadas Nacionais, além de exposições e conferências de grandes nomes da história e da crítica cinematográfica. Diante da grande tarefa a ser feita, analisarei aqui apenas o caso do Festival de Cinema Científico e Educativo (FCCE), a partir das críticas e dos artigos publicados na imprensa paulistana. Analisando essas fontes primárias, será possível interpretar a importância local do festival à luz das personalidades, das entidades partícipes e dos filmes exibidos em sua programação: brasileiros, estadunidenses, europeus e um australiano. Para tanto, dividi as discussões em seis tópicos, nos quais pretendo elucidar a importância da presença de Jean Painlevé e da Associação Internacional do Cinema Científico no contexto brasileiro, apresentada a partir do papel exercido pelo INCE no festival e pela importância dos filmes científicos e artísticos de Benedito Junqueira Duarte.

O FCCE harmonizou nos oito programas duas categorias de filmes, os científicos e os de divulgação. No artigo “O Cinema Científico” (2014), Arlindo Machado

³ Alemanha, Argentina, Áustria, Canadá, Chile (o único país inscrito que não exibiu filmes), Espanha, Estados Unidos, França, Holanda, Inglaterra, Itália, Iugoslávia, Japão, México, Peru, Portugal, Suécia, Suíça, Uruguai, Venezuela e Brasil (ZANATTO, 2021).



estabelece uma clara distinção entre cinema de divulgação científica (didático, em seus termos) e científico: didático lida com um conhecimento já “constituído, estabelecido, discutido e aceito num determinado momento do saber científico” com o objetivo de formar “novas gerações de pesquisadores”. Já o científico possui

objetivos específicos de pesquisa, sobretudo pesquisas sobre aquilo de que ainda não se sabe e cuja resposta ainda se busca. Geralmente esse cinema é feito no interior de grupos de pesquisa constituídos e ele só faz sentido se a presença da cinematografia nesses grupos é parte integrante do processo de busca. Geralmente o próprio cineasta é também cientista ou, se não é, sabe integrar-se com o seu saber específico nos objetivos perseguidos pelo grupo (MACHADO, 2014: 17).

Esse último seria o caso do cientista e cineasta Jean Painlevé, presidente da AICC, entidade responsável pela escolha de quatro programas ilustrativos do cinema científico europeu, ficando os restantes sob a responsabilidade da comissão local, composta por Pedro Gouveia Filho e o INCE (FESTIVAL..., 1954a: 6), de um lado, e B. J. Duarte, de outro. No âmbito local, coube ao INCE selecionar seus filmes e alguns títulos estadunidenses, enquanto que B. J. Duarte emprestou à mostra alguns de seus filmes cirúrgicos produzidos pelo Laboratório Torres de São Paulo.

Com a composição coletiva dos programas, a organização do FCCE ficou ao encargo da Comissão Executiva do Festival, composta por Francisco Luís de Almeida Salles, Pedro Gouveia Filho, B. J. Duarte, entre outros titulares e suplentes. Além da seleção dos programas, Gouveia Filho (INCE) orientou os trabalhos durante o evento e compartilhou previamente com a comissão os contatos de sua entidade com a AICC e outras instituições estrangeiras. Nome de maior expressividade do cinema científico brasileiro do período, B. J. Duarte, além da cessão de seus filmes, pode ter atuado em outras frentes da comissão, como nos dá a entender Gouveia Filho em entrevista ao *Boletim do Festival da Folha da Manhã*, referindo-se a B. J. Duarte como seu “companheiro de comissão” (PEDRO..., 1954: 2).

A programação do FCCE apresentou documentários científicos e documentários de divulgação científica nas sessões realizadas no Museu de Arte Moderna entre 15 e 25 de fevereiro (17h às 19h). Gouveia Filho foi o orientador dos programas selecionados pela comissão organizadora, dada a importância do cargo que ocupava como presidente do INCE, entidade que exibiu alguns de seus filmes e produções estadunidenses presentes em sua coleção. B.J. Duarte, cineasta do cinema



científico, membro da comissão organizadora do I Festival Internacional de Cinema e curador, com Caio Scheiby, da II Retrospectiva do Cinema Brasileiro, exibiu três de seus filmes produzidos em São Paulo. Ele também ministraria uma conferência, que acabou não ocorrendo devido a uma enfermidade que o acometeu, mas que não o impediu de participar das atividades. Apesar da expressividade local dos envolvidos, a inestimável contribuição que liga o festival brasileiro ao fenômeno dos festivais de cinema que tomou corpo após II Guerra Mundial na Europa (DE VALCK, 2007) se deu com a presença de Jean Painlevé, nome central do Festival de Cinema Científico realizado no Festival Mundial de Belas Artes (Bruxelas, 1947) e organizado pela Associação Internacional de Cinema Científico.

Jean Painlevé e a Associação Internacional do Cinema Científico

No Brasil, Painlevé exhibe filmes de sua autoria, ministra conferências, apresenta filmes e concede entrevistas que colocam no centro da discussão a importância do cinema como instrumento científico e educativo. Nas oportunidades em que manifesta suas ideias, Painlevé apresenta a entidade que preside (AICC), suas atividades, critérios e perspectivas sobre o futuro do cinema científico. Com seu bom humor, cativa a imprensa e atua no fortalecimento dos laços de solidariedade entre o INCE e a AICC, enquanto que com sua notável biografia, suscita grande interesse pelo cinema científico entre iniciados e curiosos. Jean era filho do matemático e político francês Paul Painlevé, quem como Ministro de Instrução Pública (1915-1916) cria uma comissão “extraparlamentar encarregada de estudar os meios de generalizar a aplicação do cinematógrafo em diferentes ramos de ensino” para “instruir os jovens” que à época eram o “futuro da França” (COISSAC, 1925: 515-516). Seguindo os passos do pai⁴, Jean Painlevé estudou matemática, medicina e ciências naturais na Sorbonne. Em 1925, trabalhando no Laboratório de Anatomia e Histologia Comparadas da universidade, realiza sua primeira comunicação na Academia de Ciências de Paris sobre *As colorações vitais sobre o proto-plasma animal* (HAMERY, 2009: 29). Interessa dizer que, a partir daí, Jean Painlevé não parou mais e realizou cerca de 20 filmes científicos até o início da II Guerra Mundial.

Em 1930, Painlevé funda e ocupa o cargo de diretor do Instituto de cinematografia científica (Institut de cinématographie scientifique, ICS), formado pelo químico Georges Urbain (presidente), o físico Arsène d’Arsonval (presidente honorário)

⁴ Segundo Roxane Hamery, a “herança biológica, intelectual e moral de seu pai é, de fato, a principal referência para o jovem Jean, que permanecerá sempre próximo e nunca hesitará em afirmar sua admiração pelo cientista, bem como pelo político, enquanto tentava muito cedo emancipar-se desse modelo que lhe oferecia um caminho claro” (2009: 23).



e o zoólogo Georges Bohn (vice-presidente). A instituição, até a fundação do CNRS em 1939, foi a “principal vitrine do cinema científico na França”, como afirma Hamery no artigo *Jean Painlevé et la promotion du cinéma scientifique en France dans les années trente* (2005). Em 1937, o cinema científico é inserido na programação da Exposição Universal de Paris, com a criação de uma seção especial para os filmes científicos ou técnicos no Concurso do melhor filme francês documentário ou de amator, categoria na qual os filmes *Voyage dans le ciel*, de Painlevé e *Phagocytose*, do Doutor Jean Comandon, terminam empatados no primeiro lugar, consagrando “oficialmente” o cinema como um novo instrumento de pesquisa (RIOU, 2009: 199).

No mês de novembro daquele ano, Painlevé inicia sua colaboração com o Centro de Produção de Filmes Científicos do Conservatório Nacional de Artes e Ofícios (*Conservatoire national des arts et métiers*), quando ministra “uma série de conferências sobre técnica cinematográfica e suas aplicações no campo científico”. Ao lado de Albert Métral, Painlevé reorganiza a entidade e a transforma em um centro de estudos e pesquisas sobre cinema até o início da II Guerra Mundial, quando os trabalhos são paralisados (MARCEL-DESPREZ, 2019: 219).

Após o fim da guerra, Painlevé retoma os trabalhos do ICS e atua, com a Associação do Cinema Científico (fundada em Londres, 1943), na formação e fundação em Paris da Associação Internacional do Cinema Científico, resultado da atuação de Painlevé e de outros cineastas veteranos do cinema científico, como Joris Ivens (Holanda), John Maddison (Reino Unido), Francisco Giner Abati (Espanha), Virgilio Tosi (Itália), Hans-Karl Galle (Alemanha) e Jan Korngold (Polônia). A AICC foi organizada como uma federação de organizações nacionais mantidas pelo Estado (públicas), sociedade civil (voluntárias) ou por Academias Científicas de seus respectivos países⁵.

Em entrevista coletiva transcrita pela Folha de São Paulo (AS PESQUISAS..., 1954), Painlevé afirma que o Brasil, representado pelo INCE, foi um dos primeiros membros da AICC e que deu apoio oficial à iniciativa, remetendo alguns de seus filmes ao acervo da entidade. Em 1954, a AICC era composta por 17 nações⁶, entre elas os latino-americanos Brasil, Cuba e Uruguai, e possuía em sua sede em Bruxelas, Bélgica, uma filмотeca com trabalhos de todos os países sócios. Na entrevista, Painlevé afirma como missão da entidade proporcionar a colaboração no campo da cinematografia

⁵ Doze entidades assinam a fundação da AICC, como o *Institut du Cinéma Scientifique* (Paris), o *Institut für Wissenschaftlichen Film* (Göttingen), associações de cinema científico de Holanda, Reino Unido, Espanha e Itália, e entidades mantidas pelas Academias de Ciências da URSS, Tchecoslováquia, Alemanha Oriental, Hungria e Polônia. International Association for Media in Science. Histoire. Disponível em: <https://www.asecic.org/2020/07/17/histoire/>. Acessado em: 15 de julho de 2021.

⁶ Austrália, Áustria, Bélgica, Brasil, Canadá, Cuba, França, Grã-Bretanha, Holanda, Itália, Marrocos, Polônia, República Democrática Alemã, República Federal Alemã, Suíça, Tchecoslováquia e Uruguai.



científica entre os povos, lutando pelo seu bem-estar e pela paz: “o cinema é um ótimo veículo da paz e deve servir à ciência para que ela tenha sempre objetivos pacíficos”, como instrumento de “manutenção da paz e da felicidade humana” (O CINEMA..., 1954).

O panorama traçado por Painlevé em sua conferência e entrevista dialoga diretamente com a produção contemporânea de filmes científicos legitimada, catalogada e conservada pela AICC. Estava no horizonte de expectativas da entidade ampliar a circulação dessas cópias entre os sócios e intensificar a difusão da cultura cinematográfica científico-educativa para a qual o apoio da UNESCO seria decisivo, como afirma em sua entrevista (AS PESQUISAS..., 1954). Nesse contexto, a entidade estava em sintonia com as perspectivas defendidas no congresso de *Mass Media* (1946), realizado em Paris e presidido por John Grierson. Reconstituindo a biografia de Paulo Emílio Sales Gomes, o historiador de cinema José Inácio de Melo Souza (2002: 294) destaca que o cinema, o rádio e a imprensa foram interpretados no congresso como instrumentos de promoção da paz mundial através do fortalecimento dos laços de solidariedade cultural entre as nações, desenvolvidas e subdesenvolvidas, a partir do estabelecimento de “propostas técnicas e econômicas imediatas para a solução de problemas”. Na terceira sessão do congresso, Paulo Emílio se manifesta em apoio ao projeto do delegado francês Jean Painlevé sobre o “depósito legal de filmes” e no qual as cinematecas e cineclubes figuravam como instrumentos eficazes para a “democratização da cultura” (SOUZA, 2002: 294). Um primeiro encontro de Painlevé com o Brasil, os profundos laços que ligam a AICC à UNESCO em sua origem.

À frente da AICC, Painlevé insiste que o objetivo da entidade consistia em realizar pesquisas técnicas no campo da cinematografia para descobrir novos elementos que permitissem “uma maior sensibilidade nas películas, novos processos de iluminação” e que propiciassem o “aperfeiçoamento dos aparelhos de filmagem” diante da heterogeneidade dos temas tratados pela cinematografia científica, para apenas depois transladarem “essas conquistas” para a “cinematografia documentário-científica”, quer dizer, filmes compatíveis com a finalidade da ciência, “pesquisa e ensino” (AS PESQUISAS..., 1954).

Do ponto de vista político, a AICC visava: 1- ampliar o entendimento em todo o mundo de métodos de pesquisa científica, sobretudo os voltados ao “progresso social”; 2- favorecer “o intercâmbio internacional de informações sobre a produção e uso de filmes e equipamentos técnicos”; 3- fomentar a “coordenação internacional da produção de filmes científicos” e 4- estabelecer “sistemas homogêneos de documentação e avaliação” (AICC *apud* International Association for Media in Science). Para tanto, a circulação dessas informações se efetivava na publicação dos boletins informativos



editados pela entidade (*Science Film e Research Film*) e na realização de congressos, caracterizados pela exibição anual de mais de duzentos filmes aos representantes dos países membros da AICC e aos interessados de países não associados, como Suécia e Estados Unidos (O CINEMA..., 1954; CINEASTAS..., 1954). Em relação aos filmes, a AICC possuía 600 títulos em seu acervo, meticulosamente escolhidos para separar os filmes científicos de meras filmagens realizadas de modo amador para ilustrar conferências de especialistas. Para ser considerado um filme do gênero, ele deveria aliar qualidade técnica ao método de análise científico do tema, dispostos em quatro categorias: pesquisa, médico-cirúrgico, técnico-industrial e de divulgação (FESTIVAL..., 1954g: 11).

O encontro entre o cinema e a ciência, ou mais propriamente, a colaboração entre cientistas e cineastas para a promoção do cinema científico é esclarecida por Painlevé, recorrendo a sua biografia. Questionado sobre o tema, o cientista-cineasta respondeu de modo bem-humorado, como relatou o cronista da *Folha da Manhã*: “Infelizmente eu sou cientista e esses homens aborrecem o resto do mundo e não conseguem entender a cinematografia”. Produzem filmes científicos difíceis de exibir porque “não conseguem aliar a arte à ciência, quando uma coisa não exclui a outra”. Eles “trabalham como amadores”, quando o cinema científico “requer arte e técnicas”. É fundamental, para esse propósito, “pesquisadores que tenham paixão pela cinematografia e que a sintam como verdadeiros artistas”, como era o seu caso, quando na juventude havia trabalhado com o então jovem Michel Simon no filme *A desconhecida dos seis dias* (*L’Inconnue des six jours*, 1926). Como “não podia ser cientista, médico e matemático, pianista e cineasta”, dedicou-se à realização de “pesquisas científicas utilizando a câmera cinematográfica como um instrumento valiosíssimo de trabalho. Realizei oitenta filmes, muitos dos quais foram destruídos durante a guerra” (AS PESQUISAS..., 1954).

Após apresentar sua biografia, a missão e os critérios da AICC, Painlevé traça as fisionomias nacionais dos filmes das entidades associadas. Os franceses se interessavam mais por filmes sobre biologia e astronomia, ou seja, por pesquisas “puras no campo da cinematografia científica”. Contudo, seus filmes sempre se destinavam às camadas mais amplas da população, distando dos pesquisadores que se “fecham numa torre de marfim”. Já os ingleses, segundo “seu espírito prático”, focalizavam questões técnicas ou sua aplicação imediata na prática de novos inventos: “Tivemos oportunidade de assistir a um filme inglês sobre os processos de melhoria da fabricação do aço duro. Um trabalho de inegável mérito artístico, e de valor técnico e documentário” (AS PESQUISAS..., 1954).



No caso do cinema científico alemão, Painlevé acentua a densidade dos trabalhos do Instituto de Cinema Científico (Göttingen), dedicado às pesquisas didáticas, “estudando meticulosamente e durante anos os hábitos de vida dos animais”. O cientista-cineasta ressalta uma das últimas conquistas dos alemães nesse gênero de filmes: eles haviam conseguido filmar com novas técnicas “o fenômeno de absorção de uma gota d’água pelas folhas” (*Circulação na Folha*). No caso dos filmes italianos, parecia haver maior interesse por temas médico-cirúrgicos e que retratavam vulcões em erupção (CINEASTAS..., 1954), explorando um tema demarcado pela presença do Vesúvio e suas erupções no imaginário nacional. Já os russo-soviéticos se destacavam na produção de filmes didáticos, tematizando agricultura, indústria, ciência pura, cirurgia e experiências bastante interessantes, como no filme em que “a cabeça de um cão, separada do corpo, e alimentada mecanicamente pelo sangue injetado através de tubos de vidro e borracha”, se comporta como se ainda estivesse vivo, movendo a boca, os olhos e levantando as orelhas quando seu nome era proferido pelo cientista (AS PESQUISAS..., 1954).

No caso do cinema brasileiro, Painlevé cita alguns títulos de filmes do INCE não reproduzidos pelo cronista, que se detém apenas no comentário ao título *O cristal oscilador: industrialização do quartzo no Brasil* (1947), de Humberto Mauro e Manuel Gouveia, filme exibido no festival de Cannes (1947), uma conquista técnica de outrora e que à época já poderia ser situada entre os “documentos históricos do filme científico” (O CINEMA..., 1954), como filmes que demarcam os principais momentos do desenvolvimento desse cinema na história. Apesar da ausência dessas informações, a dissertação de Fernanda Carvalhal menciona os filmes do INCE aos quais Painlevé se refere e que foram incorporados ao acervo da AICC. Os relatórios anuais do INCE, redigidos por Gouveia Filho, enfatizam o envio dos filmes *O Cristal Oscilador*, *Coração Físico de Ostwald*, *O Puraquê*, *Convulsoterapia Elétrica*, *Movimentos Protoplasmáticos da Célula Vegetal* e *Epilepsia Experimental na Rã* ao festival de Cannes, parte da política de intercâmbio cultural da entidade brasileira (CARVALHAL, 2008: 84).

O cinema educativo no Brasil

Fundado oficialmente em 1937 no Brasil, o projeto de “um cinema científico e moralmente sadio” do INCE foi o desdobramento de um “movimento iniciado nas décadas de 1920 e 1930 por diversos intelectuais, como Manuel Bergstrom Lourenço Filho, Fernando Azevedo, Edgar Roquete Pinto e Jonathas Serrano”. As revistas de cinema publicadas à época da “consolidação da crítica cinematográfica” acolheram as reivindicações dos educadores, preocupados “com a incorporação do cinema ao ensino



e também com a introdução dos princípios da chamada Escola Nova nos currículos” (MORETTIN, 2013: 113).

Seguindo Morettin (2013), a promulgação do Decreto-lei n. 21. 240 de 1932, que cria “a obrigatoriedade de inclusão na programação de filmes nacionais de curta-metragem”, apresenta a definição de filme educativo: aqueles que possuíssem o objetivo de divulgar a ciência. Em 3 de janeiro de 1933, a instalação do Convênio Cinematográfico Educativo visava, entre outras iniciativas, produzir filmes que atuassem na educação da maioria da população brasileira, à época iletrada (85% em 1900), como meio de “transmissão da arte, da ciência e da técnica”. Havia ainda a ambição de controlar a produção cultural do período, como acentua Morettin na análise que realiza da primeira versão do projeto de lei de criação do INCE, escrito por Roquete Pinto. Contudo, a criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural em julho de 1934 representa um revés nas expectativas do movimento (*Ibidem*: 126). Apesar dessas questões, quando oficialmente fundado em 1937, em linhas gerais o instituto representa a concretização do antigo projeto dos educadores, especialmente na “proposta de uma produção contínua de filmes, pela primeira vez encetada pelo Estado”, para a qual a atuação de Roquete Pinto em “reorganizar e sistematizar o movimento” foi decisiva (*Ibidem*: 128).

Além das vantagens pedagógicas, entre 1930 e 1945 o Estado brasileiro entendia o cinema como instrumento fundamental para a “formação da nação” e pela manutenção da “ordem moral, da virtude cívica e da consciência imanente da coletividade”. Como acentua Anita Simis em *Estado e Cinema no Brasil*, o cinema seria o “livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil” (2015: 29-30). Nos anos que se seguiram, o INCE realizou projeções “em mais de mil escolas e institutos de cultura”, mas também se fez presente em “centros operários, agremiações esportivas e sociedades culturais”. Para amparar a iniciativa, a entidade organizou uma filмотeca, dividindo-a em filmes em “escolares” em 16 mm, silenciosos e sonoros, voltados à divulgação nas entidades supracitadas, e “filmes populares, sonoros, de 35 mm, encaminhados para o circuito das casas de exibição pública de todo o país”⁷. Como frisa Simis, até 1941 o INCE havia editado aproximadamente 200 filmes documentais que evocavam episódios históricos ou

⁷ Na dissertação *Luz, Câmera, Educação!*, Fernanda Carvalhal nos informa que Pedro Gouvêa apresentou ao final de 1947, data de sua posse, um relatório destacando as principais atividades realizadas pelo INCE nos 10 anos anteriores à sua gestão: “Conforme documentação apresentada, a filмотeca do INCE nessa data possuía cerca de 700 títulos, eram atendidas cerca de 800 escolas anualmente, 200 instituições de cultura e realizadas 2.500 projeções ao ano. A biblioteca contava com mais de duas mil consultas anuais e 20 mil metros de filmes haviam sido distribuídos no estrangeiro, através do intercâmbio cultural” (CARVALHAL, 2008: 89).



reproduziam títulos literários (SIMIS, 2015: 34) que tinham por objetivo propagar o nacionalismo e as imagens do Brasil no sentido desejado pelo governo federal (SCHVARZMAN, 2004).

A presença oficial do INCE no Festival de Cinema Científico e Educativo se concretizou tanto na programação quanto na inauguração dos trabalhos. Pedro Gouveia Filho, seu presidente, inaugurou o festival em sessão solene realizada no auditório do Museu de Arte Moderna, em 15 de fevereiro de 1954. Na ocasião, Gouveia Filho realiza uma exposição retrospectiva dos quase 20 anos de atividade do INCE, embora não tenha dado visibilidade aos “magníficos filmes” realizados com aprimoramentos técnicos, como a microcinematografia, por Alberto Federmann no Instituto Biológico; aos filmes do Departamento de Divulgação Científica do Laboratório Torres, contando com 117 filmes realizados pelos “maiores nomes da medicina nacional” e assistidos por 20.390 médicos nas 1.580 projeções realizadas no país (INAUGURADO..., 1954b: 9); nem à formação da Fimoteca Médico-Cirúrgica Brasileira, criada pelo laboratório em 1949, como informa Márcia Regina Barros da Silva no artigo *Cinema Científico: a construção de imagens da medicina na produção de Benedito Junqueira Duarte* (2020). Comentando não apenas as iniciativas paulistas que haviam ficado de fora, como as do médico Fernando Paulino, responsável por ministrar cursos completos de cirurgia pelo cinema no Rio de Janeiro (INAUGURADO..., 1954b: 9), pode-se perceber que não se tratava, para o crítico, de uma querela bairrista entre Rio de Janeiro e São Paulo, como se viu nos comentários a outros programas do Festival Internacional de Cinema do Brasil (ZANATTO, 2021). Tal como ocorreu, a palestra do presidente do INCE havia dado a impressão de que o vasto campo do cinema científico-educativo no Brasil resumia-se aos “limites do folheto explicativo do INCE”, apesar do respeito que o crítico d’OESP afirmava cultivar pela entidade (INAUGURADO..., 1954b: 9).

A presença do Brasil no festival

A mostra foi inaugurada com a exibição dos filmes *Coração Físico de Ostwald*, *Indústria Farmacêutica no Brasil*, *Minério e Carvão* e *Lentes Oftálmicas*, produzidos pelo INCE, e dois estadunidenses, *A estrada de 100 dias* e *Povoação e Técnica*. Dos filmes brasileiros exibidos, apesar de muito antigos e com métodos médicos já fora de uso, o filme sobre a indústria farmacêutica foi “muito apreciado” (INAUGURADO..., 1954b: 9). Nos dias seguintes, outros filmes antigos do INCE foram exibidos, como *O Puraquê*



(1939), de Humberto Mauro, que apresenta alguns experimentos sobre as propriedades elétricas do peixe amazônico, retratado em seu habitat e em sua morfologia, demonstrada pela dissecação e descrição de seus órgãos internos por Carlos Chagas Filho, que co-dirige o filme. Foram exibidos *Miocárdio em Cultura* (1942), também fruto da associação entre Mauro e Chagas, e *Penetração de rádio iodo na tireoide* (1944), filmado por Erich Walder (FESTIVAL..., 1954d: 7).

O crítico d'OESP afirma, ainda, que os três últimos filmes eram incompreensíveis para o grande público e salienta que um documentário científico bem feito deveria ser realizado em uma linguagem expressiva, suficientemente eloquente para que se possa compreender tão complexo processo, sendo essa uma das maiores vantagens da aplicação do cinema à ciência. Por outro lado, se os filmes eram incompreensíveis para o grande público, estudantes de medicina – público-alvo dos filmes – poderiam “compreender que o *Puraquê* tem um órgão elétrico que se estende pela face ventral”. Para o crítico, o complexo mecanismo de registro da eletricidade no oscilômetro fotoelétrico que aparece no filme não foi suficientemente esclarecido pelas técnicas cinematográficas empregadas, não mais que razoáveis. Outro ponto negativo decorreu dos problemas apresentados pelos projetores que impediram a execução da banda sonora do filme e que acabou por subtrair, como afirma o crítico, a vantagem que a nitidez da película 35 mm conferia a *O Puraquê* em relação aos demais filmes científicos (FESTIVAL..., 1954d: 7).

A propósito do documentário *Miocárdio em Cultura*, o crítico frisa que esse filme possuía cenas de microfilmografia muito boas, sobretudo quando apresentavam as fibras cardíacas parasitadas pelo *Trypanosoma cruzi*, embora tenha sugerido a supressão das cenas iniciais dos técnicos, aparelhos e da sala de operação. É importante frisar que o crítico julga com rigor os problemas técnicos que inviabilizaram a reprodução sonora dos projetores. Os três documentários realizados no Instituto de Biofísica da Universidade do Brasil, atual UFRJ, foram comentados por Carlos Chagas Filho, responsável que explicou os pormenores científicos dos dois filmes que assina com Humberto Mauro. Segundo o crítico, as explicações de cunho científico teriam sido mais apropriadas a um encontro científico que a um festival de cinema, concluindo que Chagas deveria ter se limitado na descrição dos fatos fundamentais para a compreensão dos filmes (FESTIVAL..., 1954d: 7).

Devemos salientar, contudo, que o crítico julga com severidade as intervenções de Chagas sem ponderar que, com os comentários, o co-diretor buscava complementar o vazio deixado nos filmes pela ausência de som provocada pelos problemas técnicos, que impediram na ocasião a exibição de mais dois filmes: o brasileiro *Os Índios urubus*,



filme do Serviço Nacional de Proteção ao Índio, e o estadunidense *A longa Bengala*, sobre a recuperação social dos cegos, para os quais era fundamental a clássica bengala branca – ambos exibidos no dia 22 de fevereiro ao lado dos filmes médico-cirúrgicos de B. J. Duarte. Assistindo aos filmes brasileiros, o crítico estava convencido de que até aquele momento, o terceiro dia do festival, nenhum documentário científico brasileiro havia apresentado condições de “ombrear” com os documentários trazidos por Jean Painlevé. Depositava suas esperanças nos documentários de B. J. Duarte, que na categoria de filmes médico-cirúrgicos deveria figurar com grande destaque, pois se tratava do melhor exemplo do grau de “adiantamento” da cinematografia científica no Brasil (FESTIVAL..., 1954d: 7).

Importa dizer que os filmes *Metodização Cirúrgica*, *Pneumectomia por câncer no Broncogênico* e *Técnica da Gastrectomia*, de B.J. Duarte, não decepcionaram, como sugere a manchete do jornal *OESP*: “muito aplaudidos os documentários brasileiros sobre cirurgia” (FESTIVAL..., 1954h: 8). Segundo o crítico, finalmente Painlevé pôde ter uma ideia do cinema científico que se fazia no Brasil. Os filmes de B. J. Duarte operavam a fusão entre arte e ciência, evitando restringir esse gênero de cinema a um gueto de cientistas, ou mesmo em um grupo específico de cineastas, dialogando diretamente com a concepção cinematográfica do francês. Esta heterogeneidade no processo de produção – ciência e cinema – decorreu da associação do cineasta com o professor Edmundo Vasconcelos, catedrático da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (USP). Anos mais tarde, no contexto das filmagens de *Transplante Cardíaco Humano* (1968), o historiador de cinema Paulo Emílio Sales Gomes afirma em artigo que B. J. Duarte havia se tornado um grande nome do cinema científico mundial (GOMES, 1968)⁸.

O filme *Metodização Cirúrgica*⁹, produzido pelo Laboratório Torres, apresenta ao público a linguagem gestual que permite ao cirurgião se comunicar com seus assistentes. Segundo o crítico, o filme, “em magníficas cores, é muito bem conduzido, apesar de tratar-se de um assunto, à primeira vista, árido” (FESTIVAL..., 1954h: 8). O filme *Pneumectomia total direta por câncer Broncogênico* (1950) era um pouco mais antigo, de novembro de 1950, e havia sido reconhecido pela vitória que obteve no Prêmio Internacional Marey, ao qual concorreram diversos países. O filme, também em

⁸ Por seus filmes científicos, B. J. Duarte recebeu mais de cinquenta laureas internacionais, em países como Itália, França, Inglaterra, Austrália, África e México, sendo quinze delas no Brasil, entre eles, a Gran Targa d’Oro, da Universidade de Roma e o Bucrânio d’Argento, oferecido aos filmes científicos pelo Festival de Veneza, vencendo-o por três anos consecutivos (CUTAIT, 1982). Em sua tese de doutorado, Catani (1991) lista os prêmios nacionais e estrangeiros recebidos por B. J. Duarte nos domínios da cinematografia científica.

⁹ A Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira afirma que o filme data de 1961, o que é impossível.



cores, “apresenta cenas muito boas, como a fusão entre o campo cirúrgico e a peça anatômica, e a parte final, em que se demonstram as lesões patológicas do pulmão”. Já *Técnica da Gastrectomia*¹⁰ foi produzido para instruir médicos em todos os pormenores técnicos do procedimento cirúrgico (Ibidem). Como aponta Silva (2020), B. J. Duarte primou em seus filmes pelo desenvolvimento de técnicas originais, “valendo-se dos efeitos de iluminação e sua relação com a cor, e a busca do ângulo de visão ideal da intervenção médica filmada por ele ou seus colaboradores”, tornando o filme científico “também artístico” ao procurar, segundo ele, o “ponto de vista do cirurgião” em busca do “centro do campo operatório” e “de maior interesse didático e estético” (SILVA, 2020: 12) – qualidades de outro filme de B. J. Duarte exibido no festival, *Cirurgia da Estenose Mitral*, no qual se vê o Dr. Euryclides J. Zerbini em ação, em cores e sons.

Os filmes seriam inicialmente apresentados por B. J. Duarte, mas uma enfermidade repentina (PEDRO..., 1954: 2) talvez o tenha motivado a transferir essa responsabilidade ao médico Edmundo Vasconcelos, o protagonista de alguns de seus filmes cirúrgicos. Apesar disso, Vasconcelos não deixou de reafirmar a importância de B. J. Duarte (presente na ocasião) na realização dos filmes médico-cirúrgicos (FESTIVAL..., 1954h: 8) produzidos pelo Laboratório Torres. Em linhas gerais, os filmes de B. J. Duarte foram as melhores participações brasileiras no festival, por dois motivos: eram mais atuais e dialogavam com os filmes científicos europeus em sua proposta de conciliar arte e ciência.

O impacto europeu

Bastante apreciados pelos espectadores do festival, o crítico do jornal *OESP* afirmou que os filmes europeus alcançaram “brilhante êxito”, comentando a exibição de cinco documentários de Painlevé: *O Morcego (La vampire)*, *Paguro Eremita (Bernard l’hermite)*, *Cavalo Marinho (L’Hippocampe)*, *Ouriços do Mar (Les Oursins)* e *Assassinos d’água doce (Assassins d’eau douce)* – filmes que foram muito aplaudidos por um público que “estava em condições psicológicas pouco propícias para manifestações de simpatia após o atraso da sessão” (FESTIVAL..., 1954c: 8).

Nos filmes, Painlevé demonstrou à audiência seus amplos recursos no campo da macro e da microcinematografia: em *O morcego*, empregou a macrocinematografia para captar os pormenores da morfologia dos morcegos, apresentando em detalhes os movimentos da língua do mamífero no ato da deglutição. Em *Paguro Eremita*, examina sua biologia enfatizando a luta desse crustáceo marinho para conquistar a concha que

¹⁰ Na Filmografia Brasileira, o filme também é catalogado com a data 1961, contudo, há outro filme de nome parecido, *Gastrectomia por Úlcera* (1953), também de B. J. Duarte.



Ihe servirá de casa. Combinando as técnicas de macro e microcinematografia, Painlevé realiza *Cavalo Marinho*, no qual disseca por completo o animalzinho. Além da parte científica, o crítico acentua a presença nesses filmes de elementos artísticos, com verdadeiros cenários formados pelos vegetais marinhos ou pelas pedras harmoniosamente distribuídas em segundo plano, ilustrando objetivamente um dos temas defendidos pelo cineasta em sua conferência: o apuro técnico na realização de filmes do gênero (FESTIVAL..., 1954c: 8).

Já o documentário *Ouriços (Oursins, 1954)*, a cores e ainda inacabado, foi exibido pela primeira vez em São Paulo. Após mostrar o ouriço, Painlevé examina os órgãos internos deste animal a partir do emprego da microcinematografia, permitindo a compreensão perfeita das estruturas extremamente delicadas e utilizando cores para dar um realce especial às cenas, lembrando composições surrealistas (FESTIVAL..., 1954c: 8), posição que corrobora com a definição que James Leo Cahill (2019) atribui aos filmes de Painlevé: “surrealismo zoológico”. Em relação à trilha sonora, o crítico cita o uso da música popular estadunidense: em *O morcego*, Duke Ellington, e em *Assassinos d’água doce*, Louis Armstrong e Cab Calloway, adequando-se “perfeitamente ao movimento de insetos ou crustáceos”. No caso de *Ouriços*, “o estilo musical escolhido foi o mambo, dada à adequação do ritmo ao movimento desses habitantes do mar” (FESTIVAL..., 1954c: 8).

Outros filmes europeus não assinados por Painlevé, mas que haviam sido trazidos pela AICC, foram apresentados a uma grande audiência, atraída pela evidência que a imprensa conferiu ao acontecimento. O primeiro filme exibido foi o alemão (RFA) *Circulação na Folha*, realizado segundo o emprego de técnicas da microcinematografia e que teria revelado com nitidez a fina arquitetura das folhas e a “embebição” da seiva, comentado anteriormente por Painlevé em entrevista coletiva. O segundo documentário foi produzido pelo Centro de Transfusão de Paris, focado em desvendar as minúcias dos *Glóbulos vermelhos normais e leucêmicos*, e que empregou o microscópio de fase e o microscópio eletrônico para aumentar a imagem em vinte mil vezes e proporcionar ao público ver as impressionantes cenas da eliminação do núcleo do eritroblasto. Dentro dessa categoria, o crítico em questão afirma que, até aquele momento, o filme era a melhor produção do gênero microscópico apresentada no festival (FESTIVAL..., 1954e: 7).

Atendendo aos pedidos do público, o documentário de Painlevé *Ouriços do Mar* foi novamente exibido, antes que a sessão fosse encerrada com a mostra do filme holandês *Valvulectomia*. Este trouxe ao público a técnica da “cinecirurgia”, um dos ramos mais importantes da cinematografia científica centrado na elucidação das diversas fases



dos modernos procedimentos cirúrgicos. O filme foi explicado por Gouveia Filho, presidente e orientador do festival, e também médico cardiologista. Antes da sessão, o público foi informado que iria assistir a um caso da cirurgia da estenose mitral de origem reumática, na qual o cirurgião abre a aurícula e, com os dedos, dilacera a válvula mitra endurecida. Iniciando o filme, um leteiro sintetiza a apresentação do presidente do INCE, ironiza o crítico: “cirurgia da estenose pulmonar, de acordo com a técnica de Brock” (FESTIVAL..., 1954e: 7). Em sua exposição, Gouveia Filho relembra que o uso desta técnica havia sido filmado por Benedito J. Duarte e exibido no Congresso de Cirurgia do Colégio Internacional de Cirurgiões, realizado na cidade de Curitiba em setembro de 1953.

Contudo, o crítico d’*OESP* afirma que, ao contrário do que dizia Gouveia Filho, o filme de B. J. Duarte não documenta a dilatação da estenose, mas um complexo conjunto de instrumentos idealizados pelo próprio Brock. Em linhas gerais, a programação do dia foi bem acolhida pela crítica, como mostra o título do artigo: “Ontem foram apresentados ótimos documentários” (FESTIVAL..., 1954e: 7).

Outros documentários europeus chamaram a atenção, como o francês *Estudos sobre o arco voltaico*, que apresentou cenas elucidativas da transformação que se processa no nível dos eletrodos no arco voltaico, filmadas com uma câmera especial de alta velocidade, na razão de 3.600 quadros por segundo. As cenas foram iluminadas por um potente projetor, a partir do emprego de duas técnicas: a direta e a retrógrada ou de silhueta. O emprego dessa técnica foi exaustivamente estudado por seus realizadores, tanto pela alta velocidade da filmadora, quanto pelo fato de a película cinematográfica ser colorida. Removidos todos os obstáculos, todos os esforços resultaram em “um excelente filme científico”. Além deste filme, representou a República Federal Alemã uma produção sobre a marcha dos animais em Göttingen, do Dr. Gotthard Wolf – o primeiro de uma grande série enciclopédica dedicada à marcha dos animais e que possibilitaria excelentes pesquisas de anatomia e fisiologia comparadas, intitulada *Die Encyclopaedia Cinematographica* (1952) e produzida pelo Instituts für den Wissenschaftlichen Film, entidade sob sua direção. No programa, foram exibidas as marchas dos chimpanzés, do elefante e do castor (FESTIVAL..., 1954g: 11).

Entre os documentários de divulgação científica, a produção francesa *Parto sem dor* foi julgada como um documentário “muito expressivo” que destacou a importância do adequado preparo psicofísico das gestantes, de acordo com a teoria dos reflexos condicionados de Pavlov. Trata-se de um filme de divulgação científica, ou seja, destinado ao público geral e notável pela riqueza técnica em matéria de cinema (FESTIVAL..., 1954e: 7). Outros filmes europeus de divulgação científica foram exibidos



ao longo do festival, como *O Pinguim Imperador*, fruto de imagens de uma expedição francesa ao Polo Sul, e também o polonês *Minas de Sal de Wieliczka (Inondations en Pologne)*, de Jerzy Bossak e Waclaw Kazmierczak), documentário premiado pelo Festival de Cannes em 1947 na categoria curta-metragem (FESTIVAL..., 1954g: 11).

Diversas reações de gêmeos adultos, do psicólogo austríaco Hubert Rohracher, foi julgado positivamente pelo crítico do *OESP*, que apreciou o tema centrado na diferenciação do comportamento entre gêmeos mono e bi-ovulares, filmados subindo escadas, se barbeando e executando outros atos e reações emocionais. Já o belga *O cobre*, filme sobre técnicas industriais, apresentou cenas muito boas, mas dificilmente ultrapassaria “nessa categoria, *Estudos sobre o arco voltaico*” (FESTIVAL..., 1954i: 8).

Outros documentários de maior interesse para o público leigo e especializado foram os seguintes: o austríaco *Dança das Abelhas*, o francês *Porto de Zonguldac*, o inglês *Peixe em sua rede* (*OESP*, 21 fev. 1954) e o tchecoslovaco *A planta e a água*. Este último, de Jan Calabek, “fotografado em cores, mostra de maneira muito didática a influência da água na vida e crescimento das plantas”. *O gafanhoto do deserto*, do produtor britânico James Carr, foi considerado “muito bem montado e fotografado” no propósito de “expor todos os dados fundamentais da biologia do gafanhoto” e narrando o nascimento da larva e os cinco estágios evolutivos posteriores “com clareza, através da macrofotografia de primeira ordem”. Outro dado importante observado no documentário foi seu enfoque nas “medidas de combate a esse flagelo”, seguindo as recomendações de entidades especializadas, como o Instituto Antigafanhoto de Londres, Inglaterra (FESTIVAL..., 1954i: 8).

Nessa categorização ampla, foram exibidos *Estudos radiocinematográficos sobre a metamorfose da mosca*, de Painlevé, considerado “excelente”, por empregar pela primeira vez a técnica da radiocinematografia direta, através da qual foi possível “evidenciar todos os pormenores da transformação da ‘pupa’ em moscas propriamente ditas”. *Biologia do Hamster*, de Noel Monkman, chamou bastante interesse pelo frequente uso do animal em pesquisas farmacológicas, documentando “várias fases” de sua vida. Já *Cavalos e Pescadores Plúmeos*, também de Monkman, foram considerados apenas razoáveis: o primeiro “encara as transformações evolutivas [do cavalo] desde as eras mais remotas”, sentido no qual possa “haver certa fantasia”, embora sejam “dignas de nota as várias fusões” que utiliza para dar “uma ideia da passagem do tempo”. O crítico ainda cita um filme colorido australiano sobre a vida de um determinado pássaro, tema considerado “muito batido” (FESTIVAL..., 1954f: 6). Acredito que se trata do filme *Birds and billabongs* (1950), de Charles Mountford e produzido pela Australian National Film Board, entidade associada à AICC. Nesse contexto, a apresentação dos filmes



científico-educativos brasileiros e europeus (e da Austrália) no festival ofereceu um interessante panorama ao público, contudo a presença da cinematografia estadunidense produziu o efeito contrário, dada a inexpressiva representatividade dos filmes do país no festival.

A tímida seleção estadunidense

Um artigo publicado no jornal *OESP* (FESTIVAL..., 1954e: 7) trouxe em destaque a seguinte questão: *O cinema norte-americano foi esquecido?* Tal preocupação motivou o crítico a apresentar algumas indicações sobre a produção cinematográfica do país, em especial a lista elaborada pelo Colégio Americano de Cirurgiões. A comissão de filmes da entidade era encarregada de selecionar o que havia de melhor nessa matéria sobre o tríplice aspecto ético, médico e cinematográfico. Essa sociedade, segundo o crítico, publicava periodicamente uma lista de filmes selecionados, dividindo-os em especialidades cirúrgicas e apresentando os dados técnicos e os endereços de onde poderiam ser obtidos. A publicação, aliada a consulta da revista *JAMA*, especificamente das listas da Associação Médica Norte-Americana nela publicadas, teria proporcionado ao festival um roteiro seguro, fácil e rápido para a obtenção de documentários estadunidenses, o que daria ao FCCE cunho realmente internacional (*OESP*, 19 fev. 1954).

Contudo, nos dias seguintes, o festival apresentou quatro documentários estadunidenses: três deles produzidos pelo Serviço de Informação dos EUA (*A estrada de 100 dias*, *Sapateiro e Estadista* e *A Povoação e a Técnica*), e um produzido pela Administração dos Ex-Combatentes (*A longa bengala*). Apesar da presença, o crítico d' *OESP* julgou que os filmes exibidos não representavam adequadamente a fisionomia do cinema científico estadunidense. Tratavam-se de documentários de divulgação que pareciam deslocados do festival, dando a impressão de que haviam sido incluídos de última hora. Esses documentários poderiam dar a impressão errada do cinema científico estadunidense, em contraposição aos excelentes filmes científicos europeus exibidos e escolhidos por Painlevé. Como os Estados Unidos não pertenceriam a AICC, a escolha dos filmes deste país havia ficado ao encargo do INCE.

Como os filmes selecionados eram de propriedade do governo dos EUA, o colunista supõe que os contatos haviam sido realizados apenas pelos canais oficiais, não tendo os organizadores executado uma pesquisa em catálogos de filmes das entidades especializadas estadunidenses. Cita em especial a coleção de filmes da Universidade do Tennessee, com mais de três mil produções devidamente catalogadas em sua publicação mensal *News Letter*, na qual os filmes listados são acompanhados



de um comentário sintético e objetivo. O articulista parece disposto em criticar a falta, relacionando uma série de instituições e associações estadunidenses nas quais se poderia encontrar maior diversidade dentro deste gênero de cinema. Para ele, a Comissão Organizadora do Festival de Cinema Científico e Educativo deveria ter feito uma seleção mais adequada dos documentários estadunidenses, mesmo porque tinha a sua disposição, na biblioteca do INCE, todas as referências utilizadas no artigo do jornal (FESTIVAL..., 1954e: 7).

Balances e Hipóteses

Ao final do Festival de Cinema Científico e Educativo, o articulista do jornal *OESP* fez um balanço dos filmes exibidos, elegendo os melhores em categorias estabelecidas a partir das classificações de filmes científicos adotadas pela AICC (pesquisa, médico-cirúrgico, técnico-industrial e de divulgação científica para o grande público), subdividindo-as de acordo com as categorias utilizadas pela Mostra Internacional de Filme Documentário e de Curta-Metragem do Festival de Veneza.

Na categoria pesquisa, o francês *Glóbulos vermelhos normais e leucêmicos* foi escolhido pela grande contribuição científica e pela complexidade da técnica da microcinematografia. *Cirurgia da Estenose Mitral*, de B. J. Duarte, foi, segundo o crítico, o melhor na categoria médico-cirúrgica, oferecendo a seguinte justificativa: o filme era o mais atual em relação a outros concorrentes já premiados e mais velhos, como o holandês *Valvulectomia* e o brasileiro *Pneumectomia por câncer broncogênico*, também de B. J. Duarte. Segundo o crítico, *Cirurgia da Estenose Mitral* “era superior pela clareza das imagens e a pureza dos planos profundos”, enquanto que em *Pneumectomia* nota-se “um certo grau de distorção cromática, especialmente nas cenas em que são feitas as ligaduras dos elementos que constituem o hilo pulmonar”. Na categoria técnico-industrial, *Estudos sobre o arco voltaico* se destacou dos demais realizando a captação de 3.600 imagens por segundo, além dos processos de iluminação especialmente estudados para a realização das filmagens do comportamento das correntes elétricas em uma atmosfera de argônio (FESTIVAL..., 1954j: 3).

Na categoria divulgação científica para o grande público, o crítico seguiu os critérios do Festival de Veneza para eleger *Os índios urubus* (SPI) o “melhor documentário de argumento etnográfico”, *Ouriços do Mar* (Jean Painlevé) na subcategoria de “documentário de divulgação de conhecimentos científicos” e *O gafanhoto do deserto* (James Carr) como melhor documentário relativo ao problema da produção agrícola (Ibidem). Após a seleção segundo algumas categorias, o crítico afirma que, no festival, os filmes não foram programados com critérios que permitissem a maior



compreensão dos conjuntos: “o critério adotado pela Comissão Organizadora foi o de ‘cinco documentários por dia’, que vem a ser sem dúvida interessante inovação nos domínios da cinematografia científica” (Ibidem), ironiza.

O balanço do festival publicado no *OESP* conclui, como pode-se perceber a partir de um exame retrospectivo, a série *Festival de Cinema Científico*, composta por nove artigos não assinados e publicados entre 16 e 27 de fevereiro¹¹. Tomando as fontes analisadas no artigo em uma perspectiva hierárquica (LUCA, 2008), fica claro que em comparação às notas e aos artigos publicados em jornais como *Folha da Manhã*, *Correio Paulistano* e *Notícias de Hoje*, a série *Festival de Cinema Científico* é a melhor cobertura feita sobre o Festival de Cinema Científico e Educativo, pois apresenta em seu conjunto discussões sobre questões artísticas, sociais e ideológicas desse cinema em uma perspectiva local (O INCE e o Laboratório Torres) e transnacional (cinema europeu e estadunidense).

Diante desses cinemas científicos (o brasileiro, o estadunidense e o europeu), a série possui quatro características principais: o entusiasmo com a presença de Jean Painlevé e sua programação, a decepção com a pouca representatividade dos filmes estadunidenses exibidos, a certeza que cultiva em relação aos filmes de B. J. Duarte e o rigor com o qual julga o INCE e Gouveia Filho. Em relação às críticas ao festival, a Gouveia Filho, ao INCE e também à comissão organizadora, ao menos sete delas merecem ser recuperadas em destaque: 1- não citação do pioneirismo de Alberto Federmann na história do cinema científico brasileiro na conferência de abertura ministrada por Gouveia Filho; 2- não citação do cinema científico realizado em São Paulo por B. J. Duarte no Laboratório Torres, na mesma ocasião; 3- correção das imprecisões e erros de Gouveia Filho na apresentação dos filmes científicos de B. J. Duarte; 4- crítica ao atraso dos programas e aos problemas técnicos enfrentados pela organização e o comentário impiedoso às justificativas de Gouveia Filho; 5- a pouca expressividade da seleção estadunidense decorrente de uma seleção descuidada; 6- os critérios demasiado simplistas adotados pela Comissão Organizadora na concepção dos programas; 7- a insistência em manter Festival de Cinema Científico no título de todos os artigos em reprovação à inclusão de Educativo, talvez por entendê-lo como redundante.

Tomadas em conjunto, as críticas supracitadas em artigos não assinados levantam a seguinte questão: quem seria o autor? Levando em consideração o teor e o

¹¹ Exceto o primeiro artigo da série (*Inaugurado ontem o “Festival de Cinema Científico”*) todos os demais possuem o título *Festival de Cinema Científico*, sucedido por subtítulos que condensam os assuntos tratados em cada um deles. Apesar disso, as aspas no primeiro título salientam o nome que o autor atribui à série.



grau de especialização das críticas, acredito na hipótese de que os nove artigos publicados na *OESP* com o título de *Festival de Cinema Científico* sejam de B. J. Duarte. Três fortes indícios reforçam essa hipótese: o ímpeto em defender o nome do amigo Alberto Federmann como pioneiro do cinema científico no Brasil, a precisão com que descreve os trabalhos do Laboratório Torres no campo da cinematografia científica e o empenho em demonstrar que o trabalho de B. J. Duarte era, à época, o que melhor refletia o estágio de desenvolvimento da cinematografia científica no Brasil. Em *Crônicas da Memória* (1982), autobiografia publicada quase três décadas após o festival, B. J. Duarte retoma esses assuntos com o mesmo propósito dos artigos publicados à época do FCCE: situar Federmann como pioneiro, narrar a história dos filmes e das ações do Laboratório Torres, e se colocar como o grande nome da cinematografia científica do país tendo em vista os prêmios que recebeu em festivais estrangeiros e a incorporação de alguns de seus filmes no acervo da UNESCO.

Além desses indícios, tomando esse corpus de artigos com bom senso e imaginação, é possível notar alguns outros vestígios que corroboram com essa hipótese: 1- a profundidade e detalhamento com que discute os filmes exibidos; 2- o comedimento com o qual comenta a exibição de seus filmes, mesmo reconhecendo-os como os melhores exemplos do estágio de desenvolvimento em que se encontrava a cinematografia científica no Brasil; 3- a data desse artigo comedido e bastante sucinto, o que pode ser explicado pela modéstia ao falar de si mesmo e pela enfermidade que o acometeu e que o impediu de ministrar sua conferência um dia antes da publicação do artigo; 4- a análise e o juízo preciso com o qual comenta os limites técnicos de *Pneumectomia* em relação ao filme *Cirurgia da Estenose Mitral*, ambos de B. J. Duarte, que indicam a postura crítica e a precisão que apenas um realizador cultiva diante de sua obra; 5- o profundo conhecimento científico, cinematográfico e bibliográfico que demonstra possuir sobre o cinema científico; 6- o rigor com que julga a participação do INCE e de Gouveia Filho na comissão organizadora do FCCE transparece o temperamento habitual do crítico de cinema mais temido do que amado, como ele mesmo se reconheceu em sua autobiografia (DUARTE, 1982) e indica a existência de certo ruído em relação ao protagonismo assumido pelo presidente do INCE no festival; 7- a defesa de um cinema que não fosse apenas científico como também artístico, posição compatível com os critérios, teorias e perspectivas de B. J. Duarte para com o passado, o presente e o futuro do cinema científico.

À época em que as críticas foram publicadas, B. J. Duarte já não se encontrava mais no quadro regular de críticos da *OESP*, justamente pelo rigor com que julgava os filmes, para o desagrado dos anunciantes (CATANI, 1991). Embora as mágoas tenham



persistido com o rompimento da relação entre B. J. Duarte e a direção do jornal, colaborações extraordinárias como a cobertura do FCCE não podem ser descartadas do horizonte, tendo conhecimento que B. J. Duarte em algumas ocasiões submeteu artigos ao jornal, alguns deles não publicados (Ibidem). No geral, os indícios e os vestígios comentados indicam que o cineasta científico, crítico de cinema e membro da comissão organizadora do I Festival Internacional de Cinema seja o autor dos nove artigos do *OESP*, dado que pode explicar o anonimato da série.

Uma outra hipótese seria atribuí-la a José Reis, então presidente do Instituto Biológico, amigo de Alberto Federmann e de B. J. Duarte, colaborador da revista *Anhembi* e “um dos jornalistas da divulgação científica mais respeitados” (CATANI, 1991: 229) do país no período. Contudo, não me parece plausível que Reis tenha realizado a cobertura do FCCE para o jornal *OESP*, já que à época colaborava com artigos de divulgação científica devidamente assinados para o jornal *Folha da Manhã*. Findado o festival, José Reis assina na *Folha da Manhã* o artigo *Cinema Científico*, traçando um panorama da cinematografia científica de Federmann produzida no Instituto Biológico, à época sob sua direção (1949-1954). No artigo, reafirma sua apreciação do festival, mas lamenta o esquecimento do pioneiro, advertindo ao leitor que a ausência da obra de Federmann nos programas teria decorrido de “fortuita omissão”, mas “nunca de qualquer desejo de obscurecer o trabalho de Alberto Federmann”. Com isso, José Reis buscava aplacar os ânimos salientando que “na verdade”, éramos “muito mais ricos do que possa ter parecido” no FCCE (REIS, 1954). Como pode ser percebido, o artigo de Reis destoa do tom crítico característico de B. J. Duarte, mas corrobora com a crítica à ausência dos filmes de Federmann no evento, defendido por ambos como o pioneiro de nossa cinematografia científica.

Em linhas gerais, a realização do Festival de Cinema Científico e Educativo no âmbito do I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954) cumpriu com sua ambição em estreitar os laços de solidariedade entre o cinema científico brasileiro e europeu. A presença e a atuação de Painlevé no festival foi decisiva, compartilhando com especialistas e público em geral os últimos desdobramentos desse cinema na Europa. A grande intensidade de sua contribuição, contudo, destoou dos filmes selecionados pelo INCE, que apresentou uma programação mais voltada ao seu próprio passado e aos filmes recentes da gestão de Gouveia Filho do que propriamente às origens do cinema científico no país. Apesar disso, faz parte da estratégia de legitimação das instituições reivindicar para si o ponto de partida de algum desdobramento futuro. No festival, os filmes de B. J. Duarte foram os melhores representantes do cinema científico brasileiro e os que melhor dialogaram com os filmes europeus, atestando a grande



vitalidade do cinema científico paulista naquele presente, o que explica o ímpeto de B. J. Duarte em legitimar na história do cinema científico brasileiro as contribuições do Laboratório Torres e de Alberto Federmann no Instituto Biológico: identificar e inventar uma tradição que pudesse ser reivindicada pelos cineastas científicos paulistas que à época despontavam na produção nacional e que, nos anos seguintes, alcançariam grandes êxitos em festivais internacionais.

Referências

AS ATIVIDADES da Associação Internacional do Cinema Científico. *O Estado de S. Paulo*, 21 fev. 1954, p. 13.

O CINEMA a serviço da felicidade humana. *Notícias de Hoje*, 16 fev. 1954. Hemeroteca da Cinemateca Brasileira – Acesso: P. 250/24.

AS PESQUISAS cinematográficas não ficam em torres de marfim. *Folha da Manhã*, 16 fev. 1954. Hemeroteca da Cinemateca Brasileira – Acesso: P. 250/23.

FESTIVAL do Cinema Científico Educativo. *O Estado de S. Paulo*, 23 fev. 1954a, p. 6.

CINEASTAS e Cientistas se aborrecem. *Correio Paulistano*, 16 fev. 1954. Hemeroteca da Cinemateca Brasileira – Acesso: P. 250/32.

REIS, José. Cinema Científico. *Folha da Manhã*, 07 mar. 1954. Hemeroteca da Cinemateca Brasileira – Acesso: 1954/3-13.

PEDRO Gouveia Filho fala sobre os filmes científicos. Importantes declarações do presidente do Instituto Nacional de Cinema Educativo. *Boletim do Festival - Folha da Manhã*, 25 fev. 1954, p. 2.

Artigos atribuídos a B. J. Duarte.

FESTIVAL do Cinema Científico – Os documentários de Jean Painlevé conquistaram aplausos – A assistência aguardou durante meia hora o início da sessão. *O Estado de S. Paulo*, 17 fev. 1954c, p. 8.

FESTIVAL do Cinema Científico – Ontem houve apenas meia sessão – os projetores “emudeceram”. *O Estado de S. Paulo*, 18 fev. 1954d, p. 7.

FESTIVAL do Cinema Científico – Ontem foram apresentados ótimos documentários – O cinema americano foi esquecido?. *O Estado de S. Paulo*, 19 fev. 1954e, p. 7.



FESTIVAL do Cinema Científico – As atividades de ontem – Ainda as películas norte-americanas. *O Estado de S. Paulo*, 20 fev. 1954f, p. 6.

FESTIVAL do Cinema Científico – O programa de ontem – Uma tentativa de classificação. *O Estado de S. Paulo*, 21 fev. 1954g, p. 11.

FESTIVAL do Cinema Científico – Muito aplaudidos os documentários brasileiros sobre cirurgia. *O Estado de S. Paulo*, 23 fev. 1954h, p. 8.

FESTIVAL do Cinema Científico – As fitas exibidas na sessão de ontem. *O Estado de S. Paulo*, 24 fev. 1954i, p. 8.

FESTIVAL do Cinema Científico – O encerramento dos trabalhos – As melhores fitas. *O Estado de S. Paulo*, 27 fev. 1954j, p. 3.

INAUGURADO ontem o “Festival do Cinema Científico”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 fev. 1954b, p. 9.

INAUGURADO ontem o “Festival do Cinema Científico”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 fev. 1954b, p. 9.

Bibliografia

CAHILL, James Leo. *Zoological surrealism: the nonhuman cinema of Jean Painlevé*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019.

CARVALHAL, Fernanda Caraline de Almeida. *Luz, Câmera, Educação! O Instituto Nacional de Cinema Educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar*. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro.

CATANI, Afrânio Mendes. *Cogumelos de uma só manhã. B.J. Duarte e o cinema brasileiro: Anhembi: 1950-1962*. 1991. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

COISSAC, Georges Michel. *Histoire du Cinématographe: des ses origines jusqu'à nos jours*. Paris: Éditions du Cinéopse, 1925.

CORREIA Jr, Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

CORREIA Jr, Fausto Douglas. *O Cinema como Instituição: A Federação Internacional de Arquivos de Filmes (1948-60)*. 2012. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

CUTAIT, Daher E. Meu amigo Benoît... In: DUARTE, B. J. *Lâmpada Clalítica: namoros com a medicina*. São Paulo: Massao Ohno-Roswitha Kempf editores, 1982.

DE VALCK, Marijke; FALICOV, Tamara. *Framing Film Festivals series*. Nova Iorque: Palgrave MacMillan, 2015.



DE VALCK, Marijke. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2016.

DUARTE, Benedito Junqueira. *Crônicas da Memória*, 3. Vol. São Paulo: Massao Ohno-Roswitha Kempf editores, 1982.

ELSAESSER, Thomas. *European Cinema: Face to Face With Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

GOMES, Paulo Emílio Sales. "Será o Benedito?". *A Gazeta* (São Paulo), 18 fev. 1968.

HAMERY, Roxane. "Jean Painlevé et la promotion du cinéma scientifique en France dans les années trente". *1895 - Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 47, 2005, p. 78-95.

_____. *Jean Painlevé: Le cinéma au coeur de la vie*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009.

HARBORD, Janet. "Contingency, time, and event. An archaeological approach to the film festival". In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2016, p. 69-82.

LARA, Thais Vanessa. *Cinematoteca Brasileira: cinema, educação e inclusão social - As ações educativas do Departamento de Cinema Infante-juvenil (1954 - 1966)*. 2015. Dissertação (Mestrado em Mídias) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas.

LEE, Toby. "Being there, taking place. Ethnography at the film festival". In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2016, p. 121-137.

LUCA, Tania Regina de. História nos, dos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2008, p. 111- 153.

MACHADO, Arlindo. "O Cinema Científico". *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, v. 41, n. 42, 2014, p. 15-29.

MARCEL-DESPREZ, Robert. "Le Cnam et le cinématographe". *Cahiers d'histoire du - Cnam, Cnam, Le cinématographe pour l'industrie et dans les entreprises (1890-1990)*, v. 12, n. 12, 2019, p. 211-224.

MENDES, Adilson. *Trajatória de Paulo Emílio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda Editorial, 2013.

OSTROWSKA, Dorota. "Making film history at the Cannes film festival". In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2016, p. 18-33.

RIOU, Florence. "Le Cinématographe, ou le mouvement au coeur de l'étude de la vie". *Bulletin d'histoire et d'épistémologie des sciences de la vie*, v. 16, n. 2, 2009, p. 185-199.



SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SILVA, Márcia Regina Barros. "Cinema Científico: a construção de imagens da medicina na produção de Benedito Junqueira Duarte". *Revista História* (São Paulo), n. 179, 2020, p. 1- 21.

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil*. 2009. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no Paraíso*. São Paulo: Editora Record, 2002.

STRINGER, Julian. "Film festivals in Asia Notes on history, geography, and power from a distance". In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2016, p. 34-48.

ZANATTO, Rafael Morato. "O I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954)". ANIKI - Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v. 8, n. 1, 2021, p. 101-130.

Submetido em 22 de julho de 2021 / Aceito em 15 de outubro de 2021.