



**Documentário “Holocausto Brasileiro” e a  
representação de uma memória traumática**

**Cássio dos Santos Tomain**

Artigo recebido em: 15/04/2019

Artigo aprovado em: 09/06/2020

**DOI 10.5433/1984-7939.2019v15n27p218**

# Documentário “Holocausto Brasileiro” e a representação de uma memória traumática

## Documentary “Brazilian Holocaust” and the representation of a traumatic memory

Cássio dos Santos Tomaim\*

**Resumo:** *A partir da análise do filme Holocausto Brasileiro, o artigo lança reflexões sobre como o “documentário de memória” articula uma relação entre passado e presente em um gesto ético e político que envolve a recordação de memórias traumáticas. Na necessidade de autenticar o narrado, o documentário insiste nas testemunhas como conectores com um passado vivido, estratégia que permitiu revelar nos personagens representados tanto apatia quanto afeição destes para com as pessoas que habitavam o Hospital Colônia.*

**Palavras-chave:** *Documentário. Memória traumática. Hospital Colônia. Holocausto Brasileiro.*

**Abstract:** *Based on the analysis of the Holocausto Brasileiro, the article proposes reflections on how the “memory documentary” articulates a relation between past and present in an ethical and political gesture that involves the remembrance of traumatic memories. In the need to authenticate the narrated, the documentary insists on witnesses as connectors with a lived past, a strategy that allowed us to reveal in the characters represented both their apathy and affection for the people who inhabited the Colônia Hospital.*

**Keywords:** *Documentary. Traumatic memory. Colônia Hospital. Brazilian Holocaust.*

---

\* Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

## Introdução

O horror que significou a morte de 60 mil brasileiros dentro do Hospital Colônia, o maior manicômio de Barbacena, Minas Gerais, é daqueles acontecimentos que por um lado se tornam inacreditáveis pela sua natureza, por outro silenciam os sobreviventes diante do trauma provocado por experiências desumanas, o que torna o desafio de representá-lo ainda maior. Desafio que a jornalista mineira Daniela Arbex resolveu enfrentar duplamente ao produzir em 2011 uma série de reportagens para o jornal *Tribuna de Minas* (Juiz de Fora, MG), e que em 2013 foi transformado em livro e lançado pela Geração Editorial. O livro teve uma boa recepção da crítica especializada, Arbex foi vencedora do prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA), na categoria literária, tendo sido *Holocausto Brasileiro* eleito como melhor livro-reportagem de 2013, e no ano seguinte conquistou o segundo lugar no 56º Prêmio Jabuti. O livro foi responsável por revelar a história por trás (ou por dentro) do sistema manicomial brasileiro, tendo o hospital de Barbacena como principal exemplo aonde centenas de pessoas chegavam diariamente amontoadas em vagões de trem, entre os anos de 1930 e 1980, para serem “tratadas” de suas “loucuras”, e ali muitos delas morriam. Mas o Hospital Colônia não recebia apenas os deficientes mentais. Ao longo dos anos, ele se transformou em um depósito de pessoas rejeitadas socialmente, como prostitutas, mães solteiras, usuários de drogas, homossexuais, mendigos, crianças abandonadas etc.

Na esteira do sucesso do livro, o canal MAX da HBO convidou a jornalista para contar a história do Hospital Colônia em um documentário que foi lançado em 2016. Na sua primeira aventura no

campo cinematográfico, Arbex assinou o roteiro e dividiu a direção com o cineasta, montador e produtor de cinema e televisão Armando Mendz, que atua na área desde 1997, tendo dirigido vários curtas e co-dirigido os filmes *Descaminhos* (2006) e *5 frações de uma quase história* (2007), longas documental e ficcional, respectivamente.

O filme registra imagens que denunciam o silenciamento das autoridades diante de um lugar que representa as memórias traumáticas de muitos daqueles que sobreviveram para contar suas histórias. O documentário tem dentre seus méritos combater o esquecimento. Se existe um real que ele busca representar, é o real desaparecimento do Hospital Colônia e do seu passado de horror. A partir de uma análise do filme *Holocausto Brasileiro* busco neste artigo lançar reflexões sobre como um tipo de cinema, o “documentário de memória” (GAUTHIER, 2011), articula uma relação entre passado e presente a partir de um gesto ético e político que envolve as recordações de memórias traumáticas e, posteriormente, a representação destas no corpo fílmico. Entende-se por “documentário de memória” todo filme de natureza documentária que consiste em “[...] um mergulho no passado por intermédio das testemunhas ou da pesquisa dos indícios”, nos termos de Gauthier (2011, p. 213). Então, ao eleger este documentário como lugar e mídia “de memória” reconheço nele certa potência de memória que implica compreender a recordação como um jogo multifacetário de ressignificações e atualizações do passado, que também pressupõe instrumentalizações e usos do passado, tendo o filme documentário como produto de uma vontade política de memória.<sup>1</sup>

---

1 Uma reflexão mais aprofundada das contribuições dos conceitos de “lugar de memória” (NORA, 1993) e de “mídia de memória” aplicados à noção de

Isto nos leva a aproximar o discurso do filme documentário do discurso histórico, no sentido de que este se configura como um enunciado retórico que necessita recorrer a mecanismos comprobatórios que possam atribuir ao filme credibilidade, além de comover e convencer o espectador de seus argumentos pressupostos sobre o mundo vivido (NICHOLS, 2005). Perspectiva que nos leva a pensar um lugar para o documentário, o de “quase-história”, parafraseando Paul Ricoeur (2011). A singularidade da narrativa documentária, assim como de outras narrativas, também se apoia nos vestígios, em uma necessidade de autenticar o narrado. No entanto, acreditamos que a autoria que marca a identidade do documentário é atravessada por uma vocação para a memória que se dá pela via do cinematográfico, e que a reveste de uma “intencionalidade histórica” em que a prerrogativa desta narrativa em ressignificar o mundo em sua dimensão temporal é marcada substancialmente por uma dívida para com o passado, “[...] uma dívida de reconhecimento para com os mortos [...]” (RICOEUR, 2011, p. 237).<sup>2</sup>

Se no documentário *Holocausto Brasileiro* as testemunhas convocadas falam da “materialidade de um acontecimento deixando sua causa em suspenso” é porque esta estratégia “convém ao extraordinário do Holocausto [Brasileiro], sem por isso ser específica dele”, para parafrasearmos Jacques Rancière (2012, p. 140). A narrativa do filme complementa a do livro-reportagem uma vez que fazem as testemunhas falarem diante do lugar do horror silenciado pelo tempo. É verdade que em *Holocausto Brasileiro* falam mais

---

“documentário de memória” (GAUTHIER, 2011) pode ser encontrada em trabalhos anteriores (TOMAIM, 2016, 2019).

2 Para mais detalhes sobre esta discussão do documentário e sua intencionalidade história ver Tomaim (2013).

as ex-funcionárias, o ex-Diretor do hospital, os profissionais da imprensa do que os sobreviventes do horror, mas aqui é preciso ampliar a perspectiva do termo “testemunha” para além daqueles que foram vítimas. Estas seriam o que o historiador François Hartog (2013, p. 212) denominou de “testemunhas de substituição”, àquelas a quem foi atribuído o dever de testemunhar até o fim de suas vidas. O documentário insiste nas testemunhas como conectores com um passado vivido, um passado experienciado das mais diversas formas com aquele lugar representado, estratégia que permitiu revelar nos personagens representados ora apatia ora afeição destes para com as pessoas que habitavam o Hospital Colônia.

## A representação da Loucura e o “Holocausto” como Metáfora

*Holocausto Brasileiro* não é o primeiro documentário a tratar do tema da loucura no cinema brasileiro. Outros o antecederam, como *Imagens do Inconsciente* (Leon Hirzsmann, 1986), *Dizem que sou louco* (Miriam Chinaiderman, 1994), *Vigília Insana* (Crícia Giamatei, Brasil, 2001), *Estamira* (Marcos Prado, 2004), *Moacir Arte Bruta* (Walter Carvalho, 2006), *Passeio pelo Recanto Silvestre* (Miriam Chinaiderman, 2006), *Procura-se Janáina* (Miriam Chinaiderman, 2008) e *Loki - Arnaldo Batista* (Paulo Henrique Fontanelle, 2008) para ficarmos em um breve levantamento realizado por Galante (2010), ao propor estudar a imagem da loucura no documentário brasileiro. Acrescento a esta lista, o documentário *Em Nome da Razão* (1979) de Helvécio Ratton, filme que se tornou na época do seu lançamento uma das principais vozes da luta antimanicomial no Brasil, e que é

referenciado tanto no livro quanto no filme *Holocausto Brasileiro*.

A produção de *Em nome da razão* se dá na insurgência do movimento antimanicomial no Brasil, que coincide com a visita ao país em 1979 do psiquiatra italiano Franco Basaglia, pioneiro na luta contra os manicômios. Porém, é interessante notar que o cinema mundial, seja pela via do filme documentário ou do filme ficcional, já questionava desde muito antes o tratamento dado aos loucos. Segundo Flávia Fleury (2008),

Chama atenção nos filmes que trabalham com essa temática, que muitos anos antes do surgimento do movimento da luta antimanicomial, militante de uma sociedade sem manicômios, inúmeros filmes retrataram o manicômio de uma forma negativa, criticando-o e denunciando tratamentos perversos e desumanos dados ao louco, revelando também um preconceito da sociedade com pessoas que não se encaixavam nos padrões exigidos de uma época, identificando os inadaptados à figura do louco.

Sobre a passagem de Basaglia pelo Brasil não podia faltar visitas às instituições psiquiátricas públicas, em uma delas o psiquiatra teve o desprazer de deparar com os horrores do Hospital Colônia. Ao término de sua conferência na Associação Médica Mineira em Belo Horizonte, diante da imprensa reunida, desabafou da seguinte maneira, segundo nos conta Daniela Arbex no livro: “Estive hoje num campo de concentração nazista. Em lugar nenhum do mundo, presenciei uma tragédia como esta” (ARBEX, 2013, p. 185).

A declaração do psiquiatra italiano nos ajuda a entender ou especular a origem do título dado ao livro de Arbex e, posteriormente, ao filme. Ao associar o ocorrido no hospital de

Barbacena ao Holocausto (em especial ao genocídio do povo judeu orquestrado pela Alemanha do Terceiro Reich) atribui-se toda uma carga simbólica do horror ao acontecimento brasileiro. Segundo Andreas Huyssen (2014), o Holocausto tem servido como metáfora do trauma desde os anos de 1990, recorre-se a esta memória a partir de estratégias de entrelaçamento e de suplantação do sofrimento do outro em contextos políticos, étnicos e nacionais bem distintos daqueles que o originaram. Mas para o autor “As comparações de eventos traumáticos localmente específicos com o Holocausto podem alimentar, retoricamente, uma política da memória na esfera pública. Ou podem bloquear ou velar o discernimento da história local em sua especificidade” (HUYSSSEN, 2014, p. 187). No caso do *Holocausto Brasileiro* acredito estarmos diante da primeira opção. Tanto o livro quanto o filme colaboram em tornar visível a injustiça e a opressão que marcaram a história de milhares de pessoas que foram internadas/presas no Hospital Colônia. Por sua vez, a comparação com o Holocausto dá maior ênfase e evidência ao ocorrido em Barbacena. A história da expressão “trem de doido” ajuda associar o Hospital Colônia aos campos de extermínio na Segunda Guerra Mundial, como podemos perceber neste trecho do livro:

Os deserdados sociais chegavam a Barbacena de vários cantos do Brasil. Eles abarrotavam os vagões de carga de maneira idêntica aos judeus levados, durante a Segunda Guerra Mundial, para os campos de concentração nazistas de Auschwitz. A expressão “trem de doido” surgiu ali. Criada pelo escritor Guimarães Rosa, ela foi incorporada ao vocabulário dos mineiros para definir algo positivo, mas, à época, marcava o início de uma viagem sem volta ao inferno (ARBEX, 2013, p. 23).

A mesma estratégia é adotada pelo filme documentário. Por ora não diria ser exagero associar o Hospital Colônia aos campos de concentração da Alemanha nazista dos anos de 1940, como faz o filme e o livro, se atentarmos para a advertência incômoda de Giorgio Agamben (2002, p. 129) de que “o campo, como puro, absoluto e insuperado espaço biopolítico (e enquanto tal fundado unicamente sobre o estado de exceção), surgirá como o paradigma oculto do espaço político da modernidade, do qual deveremos aprender a reconhecer as metamorfoses e os travestimentos.” O manicômio foi um dos seus possíveis travestimentos, como a própria luta antimanicomial procurou demonstrar a partir da década de 1970. Na perspectiva de que a política torna-se biopolítica e o *homo sacer* se confunde virtualmente com o cidadão, segundo Agamben (2002, p. 178) ler a realidade do campo de concentração implica em questionarmos “[...] quais foram os procedimentos jurídicos e quais dispositivos políticos permitiram que seres humanos fossem tão integralmente privados de seus direitos e de suas prerrogativas, até o ponto em que cometer contra eles qualquer ato não mais se apresentasse como delito”. A mesma indagação pode ser feita para pensarmos as experiências desumanas a que inúmeros brasileiros e brasileiras foram submetidos no Hospital Colônia, tendo sido estas travestidas de tratamento clínico. Ao serem lançados e trancafiados naquele espaço o Estado decidiu que aquelas pessoas eram “vidas que não merecem viver”, para usarmos uma expressão de Agamben (2002, p. 181) que atesta que

[...] se a essência do campo consiste na materialização do estado de exceção e na conseqüente criação de um espaço em que a vida nua e a norma entram em

um limiar de indistinção, deveremos admitir, então, que nos encontramos virtualmente na presença de um campo toda vez que é criada uma tal estrutura, independentemente da natureza dos crimes que aí são cometidos e qualquer que seja a sua denominação ou topografia específica.

A primeira sequência do documentário faz alusão à figura do “trem de doido”, apesar de não vermos nenhum trem em cena. Começa com imagens dos trilhos que passam ao lado do Hospital Colônia (hoje CHPB), seguidas por cenas que vão apresentando o protagonista do documentário, o próprio hospital, seja por vistas aéreas ou do seu interior; a estas cenas, justapõem-se imagens do passado do manicômio, as mesmas fotografias que estão presentes no livro; aliás, são estas imagens as únicas que nesta sequência sugerem certa corporeidade àqueles que foram vítimas do Hospital Colônia. Soma-se a esta justaposição de imagens do presente e do passado, apresentadas em um ritmo rápido e fragmentado, uma trilha que procura criar um clima em suspenso enquanto os primeiros textos aludem à associação daquele lugar a um campo de extermínio no Brasil: “Criado em 1903, o antigo Hospital Colônia viveu uma história de extermínio entre 1930 e 1980. Encaminhados de trem, os pacientes eram esquecidos dentro do hospital. Mais de 60 mil pessoas morreram aqui” (HOLOCAUSTO ..., 2016).

A segunda sequência apresenta o primeiro personagem do filme, Mário Lara, maquinista que explica como era a rotina da estação ferroviária em Barbacena na época dos “vagões de louco”, como era literalmente denominados os vagões destinados aos pacientes do Hospital Colônia. Mário Lara atesta o sofrimento daquelas

peessoas, reconhece que muitas sequer eram loucas, mas por terem se envolvido em confusões com bebida ou política eram tachadas como tal. Em certo momento de seu testemunho a descrição de como aquelas pessoas se alimentavam, durante passagem pela estação ferroviária, demonstra o quanto na memória coletiva preserva-se uma imagem desumanizada destes sujeitos de “vida nua”, para usarmos uma expressão de Agamben (2002): “às vezes [...] comia com a mão, comia de um modo muito esquisito [...], igual porco ali [repete o gesto que fariam os loucos ao se alimentarem]” (HOLOCAUSTO ..., 2016). Mas a fala deste personagem também revela certa empatia pelas instituições encarregadas de controlar os loucos na época: a Polícia e o Hospital. Ele conta que viu policiais agredirem os loucos na estação, mas que certa vez também presenciou um deles dar a sua “bóia” (refeição) a um louco que estava com fome. Fechando seu testemunho, assumi que admira quem cuida destas pessoas.

### As “testemunhas de substituição”

Assim como Mário Lara, personagens como Walkiria Monteiro e Roselmira Delbem, entre outros assumem o papel de “testemunhas de substituição” no documentário. Elas não são as vítimas, não são os sobreviventes desta história, mas testemunham o acontecimento traumático em substituição àqueles que estão mortos ou àqueles que mesmos vivos não possuem condições de (ou não desejam) testemunhar. O fato de terem qualquer tipo de relacionamento com o acontecimento traumático as tornam testemunhas, a elas é delegado o dever de rememorar, seja porque “Entre aquilo de que ela foi testemunha e os outros, só existe ela. Ou,

ela está tanto mais sozinha que a ‘verdadeira’ testemunha é incapaz de estar aí para testemunhar” (HARTOG, 2013, p. 212).

Os depoimentos de Walkiria Monteiro e de Roselmira Delbem, ex-funcionárias do hospital, dão conta do cotidiano do manicômio, dos horrores e da situação desumana em que as pessoas estavam sujeitas naquele lugar. Mas quando o assunto do eletrochoque aparece, elas assumem constrangidas que participaram de várias sessões. Roselmira, apesar de constrangida ao reconhecer sua colaboração, não titubeia em relatar que nem sempre se tratava de uma medida terapêutica; os pacientes que cometia certas travessuras, nas palavras da personagem, também acabavam levando eletrochoque. O testemunho da personagem deixa escapar certo sarcasmo ao lembrar destes episódios, que ela denominou de “imprevistos”.

Nota-se que o documentário *Holocausto Brasileiro* recorre a um número expressivo de personagens, em 90 minutos de filme são 28 personagens reunidos para contar esta história, a própria Daniela Arbex aparece dando testemunho sobre os desafios, angústias e revoltas diante da descoberta daquela tragédia. Outros três personagens são mencionados no documentário, sobreviventes do hospital que na época das filmagens residiam em um abrigo, mas eles não falam para a câmera. Quem conta suas histórias é a Coordenadora do Lar Abrigado da (FHEMIG)<sup>3</sup>, Mercês Hatem Osório.

3 A Fundação Hospitalar do Estado de Minas Gerais (FHEMIG) é uma instituição responsável pela gestão dos hospitais públicos de Minas Gerais, tendo dentre suas unidades hospitalares um Complexo de Saúde Mental que inclui o Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (CHPB), antigo Hospital Colônia, inaugurado em 1903, que veio a pertencer a (FHEMIG) em 1977, com a criação da Fundação. O Colônia foi o primeiro hospital psiquiátrico público de Minas Gerais.

O documentário se configura narrativamente como expositivo (NICHOLS, 2005) na maneira de representar a memória traumática do Hospital Colônia. As fotos, os dados de vendas de corpos para as faculdades de medicina, e os próprios testemunhos daqueles que sobreviveram ao “campo de concentração” em Barbacena estão reunidos no livro, a partir do trabalho de apuração da jornalista, com o objetivo de assegurar a comprovação da natureza deste “acontecimento-monstro”. Na transposição para o documentário todo esse material de pesquisa tem a mesma conotação, serve como prova de que aquela tragédia definitivamente ocorreu no Brasil, mas se contrasta com as imagens das ruínas do hospital, um vestígio que aparenta ameaçado pelo esquecimento e a denegação.

Até os 45 minutos predomina uma narrativa em que as cenas dos depoimentos dos personagens são intercaladas/justapostas uma atrás da outra, os personagens estão representados nos mais diversos cenários que nos remetem de forma genérica ao hospital, à residência destes sujeitos, aos escritórios ou locais de trabalho, na rua etc. Em geral, os personagens estão bem enquadrados pela câmera, em posição de entrevistados. Neste longo período do filme as exceções ficam por conta da cena em que Ronaldo Simões (psiquiatra) aparece caminhando por um dos pavilhões do (CHPB), Antigo Hospital Colônia; de Jairo Toledo (ex-Diretor do CHPB) ao visitar o cemitério onde estão os restos mortais das vítimas do Hospital Colônia; e de Napoleão Xavier (fotógrafo) circulando pelas ruínas do hospital.

Chama a atenção que nestes 45 minutos permeados de depoimentos Daniela Arbex abandona a sua condição de autora do documentário para misturar-se aos personagens da narrativa

documentária. A sua primeira aparição ocorre aos 09 minutos e 10 segundos, Arbex é apresentada como autora do livro por meio dos créditos, no mesmo padrão adotado para os demais personagens sociais. Depois aparece novamente aos 15 minutos e 16 segundos; aos 24 minutos e 24 segundos; e, por fim, aos 43 minutos e 30 segundos. Na sua primeira aparição, Daniela Arbex relata sobre o impacto que sofreu ao ver pela primeira vez as imagens de 1961 do hospital, e que logo associou a um campo de concentração. E que o mais doloroso para ela teria sido o fato de que sua geração não sabia nada daquela história. Mais adiante, retorna em cena, agora a sua fala serve de gancho para a história dos “Meninos de Oliveira”, crianças que eram pacientes do Hospital de Neuropsiquiatria Infantil de Oliveira e que, com o fechamento da instituição na década de 1970, foram enviados ao Hospital Colônia em Barbacena.<sup>4</sup> Nestas 4 No livro a história dos “Meninos de Oliveira” ganha maior importância do que no documentário, são três capítulos dedicados a narrar de forma individualizada e pormenorizada as histórias de vida destas pessoas que hoje já não são mais crianças, são adultos que carregam o trauma daquele tempo de infância no Colônia. Inclusive o capítulo “A Filha da Menina de Oliveira” narra a história de Débora Aparecida Soares que somente quando jovem descobriu que era filha de Sueli Rezende, e que sua mãe biológica havia sido internada ainda criança no hospital de Oliveira e depois transferida para o Colônia junto com os outros meninos e meninas. Sueli teve Débora dentro do hospital, mas depois a criança foi adotada por uma das funcionárias. No livro a história de Sueli ganha destaque, é apresentada como “a paciente mais famosa do Colônia”, fama que conquistou devido sua personalidade forte, que muitas vezes foi descrita pelas funcionárias como uma pessoa violenta, muito difícil de lidar. No entanto, apesar de relatar as confusões em que a personagem se envolveu durante sua estadia no manicômio, a repórter-autora opta por descrever Sueli como uma mulher combativa, guerreira: “Sueli não só ajudou no parto normal, como também lutou feito uma leoa para amamentar sua cria. Não conseguiu. Dez dias depois de dar à luz, ela teve a filha tirada de seus braços. [...] É compreensível que, depois disso, muitas mulheres tivessem, de fato, enlouquecido” (ARBEX, 2013, p. 106-107). A história de Sueli também está presente no filme, porém se resume ao depoimento de uma ex-funcionária sobre a sua personalidade forte, intercalado com o testemunho da filha

cenar em que Daniela Arbex abandona a sua condição de diretora do filme para assumir o papel de personagem nota-se que em nenhuma destas aparições ela preocupa em revelar os próprios desafios da reportagem ou as suas impressões diante de determinados relatos ou situações.<sup>5</sup> Pelo contrário, as quatro aparições em cena de Daniela Arbex ajudam mais a contextualizar a história do filme e sua relação com o livro.

Antonio da Silva, Manuel Nascimento e Elza Campos Silva são alguns dos “ex-Meninos de Oliveira” – como são apresentados no documentário *Holocausto Brasileiro* – que contam suas histórias de vida no filme. É a primeira vez que os sobreviventes do Colônia falam no documentário, isto ocorre por volta dos 16 minutos; narram histórias de abandono e de atrocidades que sofreram, como Manuel Nascimento que em um relato consciente e comovente diz que foi seu pai que o internou, e que ninguém foi visitá-lo, para concluir da seguinte maneira: “[...] ninguém! [ênfatisa], estou com saudade do meu pai até hoje [frase que ele pronuncia com um nó na garganta]” (HOLOCAUSTO ..., 2016). A sequência encerra com

---

que conta como descobriu a verdadeira história de sua vida e que não teve tempo de conhecer a mãe, falecida em 2011 nas dependências da (FHEMIG). A síntese que o documentário concede à personagem é a partir de uma cena de Sueli, uma citação ao filme *Em nome da razão*, em que a personagem aparece cantarolando a letra de uma canção que se tornou hino no hospital pelo seu tom crítico àquela realidade.

5 No livro-reportagem estas marcas autorais são mais presentes do que no filme. Nas páginas 70 e 71 quando nos apresenta a sua frustração, enquanto profissional, diante da notícia da morte do professor Ivanzir Vieira, que poderia ter sido uma testemunha chave da história das compras de cadáveres do Hospital Colônia pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), o relato da repórter-autora nos revela muito do acaso que atravessa o trabalho de quem lida com narrativas do real, nervosismo, esperança, surpresa, culpa e desapontamento marcam a atividade profissional de jornalistas e documentaristas (ARBEX, 2013, p. 70-71).

Manuel cantarolando uma espécie de canção de ninar, enquanto todo recolhido em si faz movimentos que sugerem um balanço. Fotos de arquivo das crianças no hospital aparecem justapostas à canção de ninar, mas não há referência no filme se alguma daquelas crianças ali representadas é Manuel.

As fotografias do passado do hospital são manipuladas no documentário no sentido de comprovar o horror que é enunciado pelas testemunhas, uso que atribui às imagens um valor de prova documental, de atestado de que aquelas histórias realmente aconteceram, ao invés de explorar estas imagens em termos de uma significação do horror, a montagem não reconhece nelas significantes com um forte apelo à significação. Opta-se por recurso narrativo muito comum a maioria dos documentários expositivos, pois tantos os testemunhos quanto as imagens e sons que são articulados entre si servem à narrativa como argumentos do cineasta para a tese que está apresentando aos espectadores. No caso do documentário *Holocausto Brasileiro*, a tese é explícita: a morte de mais de 60 mil pessoas no Hospital Colônia é o maior trauma brasileiro e não devemos esquecer-lo. Ponto de vista que também é assumido claramente no livro-reportagem.

Como o documentário apresenta uma narrativa expositiva articulada pelos depoimentos dos personagens, é interessante notar que muitos destes personagens que contam as histórias do Colônia são fontes oficiais, como Jorge Nahas (Presidente da FHEMIG), Francisca dos Reis (Funcionária do CHPB/ Antigo Hospital Colônia), Mercês Hatem Osório (Coordenadora do Lar Abrigado); temos também fontes oficiosas como os ex-funcionários Milton Raposo e Roselmira Delbem, o ex-Diretor do CHPB Jairo Toledo e Geraldo

Fialho que foi Relações Públicas do Hospital nos anos de 1960/70; e há uma forte presença de autoridades do campo da psiquiatria, como os psiquiatras Francisco Paes Barreto e Ronaldo Simões.

Muitas destas fontes oficiais, oficiosas e autoridades também habitam o livro-reportagem, mas estas não têm suas vozes amplificadas como no documentário, já que no filme muitas destas personagens assumem o papel de testemunhas dos horrores ocorrido no interior do Hospital Colônia, somado aos relatos de ex-enfermeiras, ex-internos, parentes de internos e profissionais da imprensa mineira e do campo cinematográfico que estiveram no manicômio fazendo registros visuais em outras épocas.

A cena de Jairo Toledo, ex-Diretor do (CHPB), no cemitério, serve de gancho para entrelaçar na narrativa do documentário a história das compras dos cadáveres do hospital pelas faculdades, ato a qual o personagem preferiu se referir da seguinte maneira:

Tem histórias de famílias que internavam e mudavam de endereço ou de cidade para não receber ou não ter comunicado dos pacientes. Então, morria, e você não tinha como comunicar com a família. E quando comunicava, a família não tinha condições de buscar o corpo. **Muitas vezes, era cedido para as faculdades** (HOLOCAUSTO ..., 2016, grifo meu).

Em seguida somos apresentados a outro personagem, Geraldo Fialho, Relações Públicas do Hospital nas décadas de 1960 e 1970 que tem o nome anotado em alguns documentos que comprovam as vendas de corpos para as faculdades de medicina. A cena, logo de início revela a força do modo participativo<sup>6</sup> no documentário, mas que <sup>6</sup>Bill Nichols (2005) identificou seis modos de representação do filme documentário: o poético, o expositivo, o observativo, o participativo (ou interativo), o reflexivo

por algum motivo a edição do filme *Holocausto Brasileiro* preferiu abrir mão. Fialho aparece questionando a diretora (ou a equipe de filmagem) a respeito de como descobriram que ele “[...] entende de hospício, entende do Hospital Colônia mais do que o próprio hospital, mesmo”. No entanto, a questão não é respondida, não se dá pistas sobre a apuração, como se chegou ao nome do personagem. No documentário se prefere retomar o personagem na postura de entrevistado, em uma atitude de pouca interação entre a diretora e ele, semelhando-se, em certos momentos, a um interrogatório. Nota-se durante a cena que o personagem se sente constrangido ao tratar do assunto, e que insiste em afirmar que os corpos eram cedidos para as faculdades mediante demanda destas instituições. Em um dado momento, Arbex (em voz fora do quadro) afirma que teve acesso a livros de registros que têm o preço de cada peça anatômica, e faz a pergunta crucial: “eles eram cedidos ou vendidos”. Fialho fica ainda mais desconcertado, mas insiste que o seu serviço era apenas de mediar o contato do hospital com as faculdades, e que em nenhuma destas tratativas lidou com dinheiro.

Imagens fragmentadas de valores anotados em folhas de papel aparecem em seguida na tela, também vemos a assinatura de Fialho em uma delas, alusão aos livros de registro mencionados pela diretora, que aqui acabam tendo a mesma função das fotografias de arquivo: comprovar os argumentos até então apresentados pelo filme. O documento coloca em contradição os personagens,

---

e o performático. Para o autor, no modo participativo a aposta do cineasta está no encontro, ou na sua interação com o mundo vivido. É comum nos documentários participativos depararmos com situações de encontros criadas para a câmera no intuito de que algo possa ser revelado para além do que é dito pelos personagens sociais.

prova que o termo “ceder” presente nas falas do ex-Diretor e do ex-Relações Públicas do hospital não conferem com a realidade. Havia um negócio estabelecido entre as faculdades e o hospital, mas que o filme documentário não consegue explorar para além desta contradição nos depoimentos das fontes oficiais.

## Transitando entre um modo e outro

Na segunda metade do documentário nota-se um tratamento diferente dado aos personagens, os espectadores começam a ser apresentados a histórias particularizadas, como a do bombeiro João Bosco Siqueira (bombeiro). Ele nasceu dentro do Hospital Colônia e foi separado de sua mãe, Geralda Siqueira, vindo a conhecê-la somente muitos anos depois, a partir de uma iniciativa de seus colegas de corporação. Débora Soares, filha de Sueli, uma das internas mais revoltadas, nos conta como descobriu a existência da mãe, mas não teve a mesma sorte de João Bosco. Sueli já havia morrido no hospital. João Bosco, Geralda, Débora e Sueli também têm suas histórias narradas no livro-reportagem, em ambas as obras aparecem como personagens-símbolo de como a realidade daquele monstruoso manicômio de Barbacena afetou gerações. O mesmo pode ser dito da história do aposentado João Carlos Almeida que acompanhado da equipe de filmagem e de seu filho, André Almeida, visita o hospital onde sua mãe passou a vida presa. A primeira tomada é do lado de fora do hospital, ocasião em que o personagem se demonstra incrédulo diante do fato de ter sido o seu pai o responsável pela internação da mãe, quando ele era ainda uma criança. Porém, ao acessar os livros de registro do hospital e vê o nome do pai como a pessoa que autorizou

a internação da esposa, o personagem se transforma, a descoberta muda a sua feição, o afeta. Em outros termos, vemos em cena o personagem experimentar a memória como potência (ASSMANN, 2011), em ser afetado pela descoberta feita no presente. Ele se silencia, procura consolo nos braços do filho. O passado vivido com o pai que o enganou é atualizado e ressignificado: “Eu não sabia que tinha mãe [...]. Ele escondeu isto de mim [...]”, disse João Carlos Almeida na tentativa de expressar o que sentia naquele instante diante da câmera (HOLOCAUSTO ..., 2016).

Esta cena que ocorre aos 54 minutos é a síntese da realidade que o documentário busca retratar em termos das memórias traumáticas dos personagens do Hospital Colônia, sejam sobreviventes ou vítimas indiretas como João Carlos Almeida. Aqui reside o ponto alto do documentário *Holocausto Brasileiro*. Ao levar certos personagens ao local que tem um peso em suas histórias individuais, como é o caso de João Carlos, em especial, mas também dos fotógrafos, Napoleão Xavier e Luiz Alfredo, que estiveram no Colônia em momentos diferentes registrando seus horrores, o documentário busca explorar nestes personagens suas memórias involuntárias. Tem nas ruínas, nos espaços abandonados do hospital ou até mesmo em um documento impresso verdadeiros gatilhos de recordação que podem ser traduzidos materialmente pela tristeza ou indignação expressa no rosto, ou no próprio silêncio dos personagens, por sua vez as expressões e gestos são registrados pela câmera do documentário.

É importante que se diga que *Holocausto Brasileiro*, assim como tantos outros filmes documentários que visam criar uma memória de acontecimentos traumáticos por meio de um

gesto político e ético do presente para com o passado, não se relaciona com o acontecimento apenas como um subterfúgio para a narrativa. O Hospital Colônia enquanto “acontecimento-monstro” preenche o filme com um enredo que envolve silenciamentos, traumas, sofrimentos e ressentimentos. Por isto, na atualidade, este “documentário de memória” cumpre o mesmo papel de arquivos, museus, monumentos, patrimônios e comemorações, existem por uma vontade de memória, existem pelo imperativo de combater o esquecimento e a denegação, são “lugares de memória” (NORA, 1993).<sup>7</sup>

Próximo dos 20 minutos, na sequência que aborda as histórias dos “Meninos de Oliveira” presenciamos, pela primeira vez, o filme recorrer a uma estratégia narrativa diferente na abordagem dos testemunhos. Até o momento, os personagens apareciam sentados, falando para uma câmera fixa em um tripé, registro típico de situações de entrevista, em geral privilegiando planos médios e de conjunto, com uma variação ou outra para *closes* e/ou planos detalhes. Mas a aparição de Napoleão Xavier, apresentado como “autor do único registro fotográfico feito, em 1979, sobre as crianças do Colônia”, alude a uma estratégia narrativa comum a documentários participativos em que a câmera abandona o tripé, procura ou acompanha a personagem em busca de uma maior

---

7 Devo advertir o leitor de que o conceito de “lugar de memória” não se aplica, primeiramente, a todo documentário, e depois nem todo documentário histórico deve ser lido de tal forma. Seria uma apropriação inadequada do conceito de Nora, pois nem todo filme que aborda temas do passado apresenta uma vocação política para a memória. O documentário interpretado aqui sob a chave analítica dos “lugares de memória” é um filme engajado politicamente com a memória de um determinado acontecimento histórico, e a sua produção é marcada por um dever, o documentarista busca fazer justiça ao passado.

interação. Napoleão visita uma das ruínas do Hospital Colônia onde provavelmente fez seus registros fotográficos, os mesmos que o espectador viu na cena anterior. A imagem em plano sequência de sua entrada no local é acompanhada de ruídos e sons confusos que só são interrompidos pela edição na hora em que o personagem se vira para a câmera e aponta para o seu braço arrepiado. Cabe a Napoleão uma única palavra para traduzir aquela experiência em retornar ao local em que testemunhou (e registrou) com a sua objetiva o horror: “Interessante!” Em seguida procura explicar a sua relação com as lembranças daquele lugar, como foi o dia em que esteve ali para fotografar. Ele percorre o pavimento na tentativa de reconhecer o lugar e é acompanhado de perto pela equipe do documentário. Situação de filmagem que consegue proporcionar uma maior aproximação entre o personagem e a diretora, aparentando uma conversa entre eles.

Outro fotógrafo, Luiz Alfredo, visita algumas das ruínas do Colônia onde ele esteve em 1961 fazendo os primeiros registros fotográficos do horror para a revista *O Cruzeiro*. Ele também está acompanhado pela equipe do filme. Percorre as galerias até que consegue reconhecer o lugar exato onde mirou a sua objetiva para uma multidão de pacientes. Munido de sua câmera faz um novo registro, tem a necessidade de documentar a situação daquele lugar em comparação a imagem anterior. O gesto preocupado traduz seu incômodo em saber que aquele local está condenado ao esquecimento, que mais adiante não restará nada dele, apenas o registro que acabara de fazer para ele e para o filme. O mesmo ocorreu com as pessoas que habitam a sua foto de 1961, elas já não existem mais; foram mortas, o que resta de seus corpos é apenas rastro, indício em um suporte de papel. O documentário procura reconstituir a cena, confrontando

o passado e o presente, ao justapor a partir de efeitos de edição a imagem da ruína registrada *in loco* e a imagem da multidão de pessoas (ou corpos) que ali um dia estiveram. Reconstituição que ajuda potencializar o vazio humano que o registro *in loco* denota. Onde se vê ruína o documentário *Holocausto Brasileiro* insiste em conotar, mesmo que em termos fílmicos, o sentido de uma memória traumática.

## Considerações Finais

O filme documentário *Holocausto Brasileiro* nasce de uma vontade de memória para com o passado daquelas mais de 60 mil pessoas assassinadas no Hospital Colônia em Barbacena, em um período de cinco décadas. Por se tratar de um produto que nasce com a finalidade de ser exibido em um canal fechado de televisão, o documentário visou uma maior contextualização para que o telespectador conseguisse ter a noção de um todo que fizesse sentido, abrindo mão de aprofundar as narrativas individuais das testemunhas de primeira ordem, como as vítimas ou sobreviventes daquele manicômio. Tanto é que o filme encerra a narrativa procurando explicar que aquela situação desumana não ocorre mais, que as instituições psiquiátricas no Brasil mudaram após uma revolução na área, acompanhando o que foi preconizado pela luta antimanicomial em vários lugares do mundo, a partir dos anos de 1970. Para isto recorre a depoimentos de alguns psiquiatras, e do próprio Diretor do (CHPB) (antigo Hospital Colônia), na época das gravações.

As histórias de João Bosco, Geralda, Débora e Sueli, personagens-símbolos de como a realidade daquele monstruoso manicômio afetou gerações, são pouco exploradas no documentário.

Eles estão no filme, seus testemunhos dão conta de relatar seus sofrimentos individuais, mas não vão muito além disto, o que não diferencia suas histórias dos demais personagens. Não se trata de cobrar uma hierarquização das histórias de vida dos personagens do Colônia no documentário, mas de apresentá-las naquilo que estas têm de mais humano (ou desumano) e que, portanto, se diferem das demais histórias, uma vez que tratam de narrativas que envolvem mãe/filho(a), encontro/reencontro, ausência/presença.

A história de João Bosco e Geralda no filme fica reduzida aos relatos de ambos, apresentados de forma entrecruzada, o que sugere inclusive a ideia de narrativas paralelas. Entretanto, pouco se explora o encontro de mãe e filho. Faz menção, em forma textual, de que em 2011 o Corpo de Bombeiros promoveu o encontro, mas o documentário opta por traduzir este momento em uma única imagem: uma fotografia que retrata mãe e filho juntos naquele dia. Não há outra imagem em que aparecem juntos no filme, é como se o distanciamento ainda existisse entre eles. O que pode de fato ainda ocorrer. Não há como saber, pois o filme não conta. Por outro lado, não se pode deixar de problematizar que o encontro (ou reencontro) entre mãe e filho diante da câmera poderia ter rendido o registro de uma “imagem-intensa” sob os mais diversos aspectos, haja vista as experiências do vivido que marcam profundamente a separação destas pessoas. Seus testemunhos em cenas separadas dão conta de relatar o fato ocorrido em suas vidas, mas não proporcionam acesso aos sentimentos que um encontro entre eles pode proporcionar. O próprio silêncio entre eles – se houvesse esta cena – diria muito a respeito do trauma que carregam: de um lado uma mãe que tem seu filho arrancado de seus braços e de outro um filho que convive com

o sentimento de abandono. Nem sempre as palavras são capazes de traduzir as emoções ou aquilo que envolve as verdadeiras experiências humanas, mas o silêncio, os gestos, os corpos podem nos dar pistas, e o suporte fílmico (e agora o vídeo digital, assim como anteriormente era com o vídeo analógico) permite que estes se apresentem como rastros de uma memória involuntária.

Mas o filme também tem seu mérito por trazer à tona certas representações da sociedade de Barbacena a respeito daqueles sujeitos que eram deixados no Colônia para morrer, sintetizadas nos testemunhos de alguns dos personagens sociais, como Milton Raposo, ex-funcionário do Hospital. Raposo foi Chefe de Obras do hospital, seu depoimento naturaliza muitos dos tratamentos dados aos pacientes do Colônia, e não se envergonha ao reconhecer que muitos deles saíam para trabalhar em troca de um maço de cigarro e um pão. Inclusive o personagem menciona com muita naturalidade que chegou a trazer alguns pacientes para trabalhar na reforma da sua casa. O final do seu depoimento é ainda mais revelador, Raposo não vê problema em comparar o paciente psiquiátrico a um “[...] cachorro muito bom, ele atende igualzinho. Vem cá, faz isto para mim. Não te cobra nada [...]” (HOLOCAUSTO ..., 2016).

Neste aspecto, o documentário *Holocausto Brasileiro* consegue ir além do livro-reportagem que o originou. É verdade que precisamos considerar que o filme veio na esteira do sucesso do livro, no entanto, se o livro denuncia os horrores – o que a sua versão fílmica também o faz – o documentário apresenta outros personagens que, mesmo assumindo sua cumplicidade nas práticas de atrocidade e de exploração daquelas pessoas, como as sessões de eletrochoque para castigar os pacientes “travessos”, parecem não

acreditar que possuem qualquer tipo de culpa nestes atos, seja pela própria naturalização como os encara, seja pela coisificação a que aqueles sujeitos considerados “loucos” foram submetidos ao longo de décadas em uma sociedade que permitiu politicamente definir que certas vidas não mereciam ser vividas.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2002.

ARBEX, Daniela. **Holocausto brasileiro**. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

FLEURY, Flávia. As representações imagéticas da loucura e do manicômio no cinema. **Revista CliniCAPS**, Belo Horizonte, MG, v. 2, n. 5, ago. 2008. versão *online*. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1983-60072008000200008](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-60072008000200008). Acesso em: 30 out. 2017.

GALANTE, Maria Silvia Sampaio. **Imagens da Loucura no documentário brasileiro**. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP, 2010.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

HARTOG, François. **Evidência da história: o que os historiadores**

veem. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2013.

HOLOCAUSTO brasileiro. Direção: Daniela Arbex e Armando Mendz. São Paulo, SP: HBO Brasil, 2016. Canal Max (90 min).

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas: Papirus, 2005.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, SP, n. 10, p. 7-29, dez. 1993.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa: o tempo narrado.** Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. v. 3.

TOMAIM, Cássio dos Santos. Documentário, história e memória: entre os lugares e as “mídias” de memória. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, SP, v. 46, p. 114-134, 2019.

TOMAIM, Cássio dos Santos. O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, SP, v. 43, p. 96-114, 2016.

TOMAIM, Cássio dos Santos. O documentário e sua intencionalidade histórica. **DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**, Covilhã, Portugal, n. 15, p. 11-31, dez. 2013.