

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

RENATA MEFFE FRANCO

**AS CAMADAS DA CORTINA DE BAMBU:  
REFLEXÃO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UM DOCUMENTÁRIO**



JUIZ DE FORA – MINAS GERAIS

**RENATA MEFFE FRANCO**

**AS CAMADAS DA CORTINA DE BAMBU:  
REFLEXÃO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UM DOCUMENTÁRIO**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.**

**Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.**

**Linha de pesquisa: Cinema e audiovisual.**

**Orientador: Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares.**

**JUIZ DE FORA – MINAS GERAIS**

**2016**

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

Meffe, Renata.

As Camadas da cortina de bambu : reflexão sobre o processo de criação de um documentário / Renata Meffe. -- 2016.  
134 f. : il.

Orientador: Sérgio Puccini

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2016.

1. documentário . 2. memória. 3. construção biográfica. 4. hanseníase. I. Puccini , Sérgio , orient. II. Título.



INSTITUTO DE  
ARTES E DESIGN  
IAD - UFJF



TERMO DE APROVAÇÃO DA DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Renata Meffe Franco

Nome do aluno

As Camadas da cortina de bambu:  
reflexão sobre o processo de criação de um documentário

Título

Sérgio José Puccini Soares

Orientador

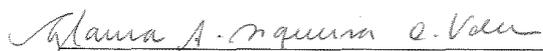
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, Linha de pesquisa: Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 12/05/16

Banca Examinadora:

  
Sérgio José Puccini Soares - Universidade Federal de Juiz de Fora

  
Luís Alberto Rocha Melo - Universidade Federal de Juiz de Fora

  
Glaura Aparecida Siquera Cardoso Vale – Universidade Federal de Minas Gerais

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Sérgio Puccini, pela confiança e por tantos conhecimentos generosamente compartilhados.

À Glaura Cardoso e ao Luís Alberto Rocha Melo, pelas precisas e valiosas sugestões na etapa de qualificação.

Aos colegas do mestrado, pela parceria; e aos companheiros da linha de pesquisa Cinema e Audiovisual, Ryan, Diego e Álvaro, pelas discussões enriquecedoras.

Aos professores do IAD, especialmente à Karla Holanda, por suas instigantes aulas sobre documentário; e ao Carlos Reyna, por incentivar a pesquisa em seus inícios.

À Lara Velloso e à Flaviana Polisseni, pela colaboração na Secretaria do PPGACL.

Ao pessoal do xerox do IAD, especialmente Márcio e Camila, pelo profissionalismo.

À UFJF, pela concessão da bolsa que viabilizou a realização dos meus estudos.

Aos amigos da Colônia, por compartilharem seu tempo e suas histórias, em especial Anésio, Antonieta, Cachorro do Mato, Chiquinho, Divino, Francisca, José Eduardo, Libergina, Natalino, Paulinho e Riso.

Ao José Afrânio, por sua receptividade e atenção.

Ao Aminadab de Carvalho e Silva e à Vera Lúcia Lopes Bigonha, pela orientação nos trâmites junto à Fhemig.

À Paula Orlando e à Keiko Durango, pela amizade e fundamental ajuda.

À Michu, por me dar carinho e abrigo.

Ao meu pai, por ter me apresentado a Colônia e sempre me acompanhar nas viagens até lá.

À minha mãe e ao meu irmão, pelo apoio constante.

Ao trio de quatro patas, Reven, Tuca e Messi, pela companhia.

Ao Carlos Velázquez, por tudo.

Ó memória, inimiga mortal do meu descanso!  
Dom Quixote

## RESUMO

Esta dissertação apresenta uma reflexão sobre o processo de criação cinematográfico do filme "Cortina de bambu passada a limpo" (título provisório), projeto de documentário que visa abordar as elaborações e reelaborações de memórias de ex-internos da Colônia Padre Damião, instituição destinada ao tratamento de hanseníase, em Ubá, Minas Gerais. O título faz alusão ao bambuzal que isolava a Colônia do resto do mundo e que não podia ser transposto pelos internos.

Nesta reflexão, nos centramos principalmente em aspectos relacionados à construção de identidades e nas potencialidades - e limites - do audiovisual como espaço da memória em ação.

Palavras-chave:

Documentário, memória, hanseníase, construção biográfica.

## **ABSTRACT**

This dissertation presents a reflection on the process of the cinematographic creation of the film "Bamboo wall revisited" (working title), a documentary project that seeks to address the memories and their reworkings of former inmates of Colony Padre Damião, institution that focused on the treatment of Hansen's disease ('leprosy') in Ubá, Minas Gerais, Brazil. The title alludes to the bamboo grove that isolated the colony from the rest of the world and could not be transposed by the inmates.

In this reflection, we focus primarily on issues related to the construction of identities, and on the potential - and the limitations - of the audiovisual as a space for memory in action.

Keywords:

Documentary, memory, Hansen's disease, leprosy, biographical construction.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Vista geral do entorno da Colônia.....	44
Figura 02 – Trecho remanescente do bambuzal que isolava a comunidade.....	45
Figura 03 – Pavilhão que abrigava a cadeia, hoje parcialmente ocupado por igreja evangélica.....	45
Figura 04 – Paulinho nos mostra a “estufa”: antiga cadeia local.....	46
Figura 05 – Placas de sinalização no interior da comunidade.....	46
Figura 06 – Pequena estação de tratamento de água.....	47
Figura 07 – Rua da Colônia .....	47
Figura 08 – Uma das vias principais da Colônia.....	48
Figura 09 – Chiquinho na sede social do Sete de Setembro Futebol Clube.....	48
Figura 10 – Cachorro do Mato em sua casa.....	49
Figura 11 – Libergina em sua casa.....	49
Figura 12 – Detalhe das unhas de Libergina, sempre decoradas com desenhos.....	50
Figura 13 – Paulinho nos mostra seus arquivos de fotografias.....	56
Figura 14 – José Afrânio (primeira foto, em sentido horário) e Paulinho nos mostram seus arquivos de fotografias.....	57

Figura 15 – Reprodução de algumas das fotografias mais antigas dos arquivos de José Afrânio, retratando a chegada de ex-internos à Colônia e parte das primeiras instalações.....	58
Figura 16 – Fichário com fotografias do arquivo de José Afrânio: festividades e patriotismo.....	59
Figura 17 – Reprodução de fotografias do arquivo de José Afrânio.....	60
Figura 18 – Parte da Colônia vista do alto.....	67
Figura 19 – Guarda em portão de acesso à Colônia.....	67
Figura 20 – Interior de um dos pavilhões.....	69
Figura 21 – Casa de Chiquinho e Francisca, pintada com as cores do Clube Sete de Setembro.....	70
Figura 22 – Detalhe da casa, com homenagem ao Clube.....	70
Figura 23 – Fachadas de algumas casas da Colônia, denominadas cozinhas.....	71
Figura 24 – Detalhe de inscrição na parede da antiga cadeia.....	108
Figura 25 – Fachada de um dos pavilhões.....	109
Figura 26 – Fachada de pavilhão.....	109

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 BREVES CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS SOBRE A HANSENÍASE NO BRASIL E A POLÍTICA DE INTERNAÇÃO COMPULSÓRIA.....	20
2.1 COLÔNIAS DE ISOLAMENTO.....	20
2.2 O INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA EDUCATIVO E <i>COMBATE À LEPRA NO BRASIL</i> .....	26
3 OPÇÕES METODOLÓGICAS E PROCESSO DE INSERÇÃO NA COMUNIDADE.....	29
3.1 HISTÓRIA ORAL: ESCOLHA METODOLÓGICA ADEQUADA À NOSSA PROPOSTA.....	29
3.2 RECORTE, SELEÇÃO E MONTAGEM: PRÁTICAS EMPREGADAS NA CRIAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO E DA PRESENTE DISSERTAÇÃO.....	31
3.3 POIESIS.....	34
3.4 TENDÊNCIAS DO DOCUMENTÁRIO: ONDE SE SITUA O FILME QUE PROPOMOS CONSTRUIR?.....	37
3.5 PRIMEIRAS VISITAS E A APROXIMAÇÃO POR INTERMÉDIO DA FOTOGRAFIA.....	41
3.6 FOTOGRAFIAS PESSOAIS NO DESENCADEAMENTO DE RELATOS.....	50
3.7 O ARQUIVO FOTOGRÁFICO DE JOSÉ AFRÂNIO DA SILVA.....	54
3.8 PARA ALÉM DA IMAGEM.....	61
4 O PROCESSO DE TESSITURA DO FILME.....	63
4.1 SOBRE AS PRIMEIRAS VISITAS COM FINS DE FILMAGEM.....	63
4.2 SOBRE OS CENÁRIOS.....	68

4.3 SOBRE O PRÉ-ROTEIRO.....	72
4.4 SOBRE AS ENTREVISTAS: CONSTRUIR OU CONDICIONAR ?.....	74
4.5 SOBRE AS NARRATIVAS.....	83
4.6 SOBRE SONS E IMAGENS: OLHAR, ESCUTAR, MONTAR.....	92
4.7 RESUMO DE PROPOSIÇÕES PARA O LONGA-METRAGEM.....	98
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
FILMOGRAFIA .....	115
BIBLIOGRAFIA.....	117
APÊNDICES.....	123
APÊNDICE A - PRÉ-ROTEIRO DO MINIDOC <i>CORTINA DE BAMBU</i> .....	123
APÊNDICE B - PROPOSTA DE ESTRUTURA DO DOCUMENTÁRIO <i>CORTINA DE BAMBU PASSADA A LIMPO</i> (TÍTULO PROVISÓRIO).....	127
ANEXOS.....	129
ANEXO A - PARTE DA BIOGRAFIA FOTOGRÁFICA DE PAULO PEREIRA (PAULINHO).....	129

## 1 INTRODUÇÃO

Conhecemos a Colônia Padre Damião através de meu pai, que desde 2001 frequenta o local. Nossa primeira visita se deu em 2005 e a partir de 2009 passamos a empreender idas esporádicas à comunidade, estabelecendo contato principalmente com um grupo de cinco moradores idosos, pertencentes a distintos núcleos familiares. A aproximação gradual no decorrer dos anos e o compartilhamento das imagens fotográficas produzidas ao longo das visitas permitiram que nossa relação com esse grupo de pessoas se estreitasse. A partir de 2013 iniciamos as primeiras incursões com fins de filmagem visando a produção de um documentário curta-metragem.

Fundada em 1945, e hoje oficialmente denominada Casa de Saúde Padre Damião (CSPD) - embora ainda continue conhecida como Colônia – a instituição funcionava como o que se costumava denominar leprosário, recebendo, por mais de trinta anos, através de internação compulsória, pessoas atingidas pela hanseníase provenientes de diversos estados brasileiros. Localizada em zona rural do município de Ubá, é uma das quatro ex-colônias de tratamento de hanseníase mineiras, reunindo hoje na Zona da Mata antigos internos e seus descendentes, em área ainda pertencente ao governo estadual. A CSPD é mantida pelo Complexo de Reabilitação e Atenção ao Idoso, da Fundação Hospitalar do Estado de Minas Gerais (Fhemig).

Num primeiro momento, a partir tanto do levantamento e observação, junto a alguns moradores, de fotografias antigas, como da apresentação para eles das fotos por nós produzidas, se buscou estabelecer diálogo que suscitasse, através de relatos de histórias e causos, questões relativas às trajetórias individuais e à organização e reorganização social da comunidade. As conversas e encontros deram lugar posteriormente à produção do minidoc *Cortina de Bambu*. São também a base para a produção de um longa-metragem, envolvendo dimensões que o curta não foi capaz de abarcar. É justamente a construção da proposta deste filme que discutimos no presente trabalho. A necessidade da realização de um filme mais extenso justifica-se pela constatação da existência de uma grande quantidade material na Colônia, histórias de vida bastante ricas que poderiam ser melhor exploradas em um longa-metragem.

As principais indagações surgidas nas primeiras visitas diziam respeito à identidade dos indivíduos deste grupo social com os quais se estabelecia o diálogo: Quem foram e quem são esses indivíduos? Ambas questões permeiam também o documentário a ser produzido.

Importante destacar que durante as diferentes etapas de trabalho nos preocupamos em não perder de vista o fato de que a pesquisa se desenvolve com um grupo vítima de exclusões (ligadas a fortes estigmas). Logo, se faz necessário empregar especial cuidado em relação à captação e à exposição de suas imagens. A utilização do material produzido está, portanto, sempre sujeita à aprovação dos participantes.

A pesquisa visa compilar elementos que constituem a memória construída por alguns dos ex-internos da comunidade Colônia Padre Damião através do acesso a suas lembranças sobre o passado, bem como do olhar contemporâneo que apresentam sobre essa memória. Paralelamente, pretende-se desenvolver um processo que permita apresentar o resultado da história reelaborada pelos personagens diante da câmera – em encontro entre realizador e personagem - em produção artística documental cuja estrutura aporte elementos que conversem com a subjetividade inerente ao universo dos atores sociais retratados.

A reflexão sobre a experiência de elaboração do documentário contribui para aprofundarmos o entendimento do cinema como um espaço de encontro de temporalidades e subjetividades. Pode enriquecer também os debates sobre a dimensão do papel da imagem e, mais especificamente, do audiovisual, em trabalhos relacionados à memória individual e sobre a utilização deste elemento no campo das ciências sociais.

Partindo de informações sobre histórias individuais de ex-internos, obtidas através das fabulações de discursos construídos pelos próprios implicados, poderemos dispor de uma fonte de informação que reflita realidade mais ampla, na qual está circunscrito o grupo. Por tratar-se de pessoas cuja liberdade (inclusive de ir e vir) esteve restringida por um período de tempo considerável da nossa história recente, é mais do que pertinente que sejam estabelecidas práticas para que suas percepções sejam registradas e difundidas, inclusive com vistas à reflexão sobre o processo histórico do qual fazem parte. É relevante que este processo histórico possa ser pensado através da biografia (e autobiografia) daqueles que o

vivenciaram, e sob uma ótica não diretamente vinculada à História oficial<sup>1</sup>. A discussão de questões presentes no universo da Colônia enriquece os debates sobre a organização dos antigos espaços de confinamento, evocando temas relacionados ao preconceito, ao isolamento, às “inadequações”, bem como aos caminhos encontrados por algumas das pessoas atingidas pela hanseníase para lidar com todas estas questões.

É fundamental valorizar as concepções e saberes conservados pelos ex-internos, hoje idosos, promovendo o conhecimento de suas trajetórias e, conseqüentemente, o entendimento de parte da história da hanseníase no País. A atenção para aspectos positivos das trajetórias e realizações de ex-internos das colônias contribuem para valorizar suas lutas e resistências, e também para problematizar discussões sobre a hanseníase, enfermidade que se encontra entre as doenças negligenciadas<sup>2</sup>. São questões que temos presentes no produto audiovisual a ser realizado.

A disciplina “Escrita poética na arte contemporânea”, ministrada pelo docente Ricardo Cristóforo, da qual participamos no início do mestrado, por trabalhar a experiência da criação artística como processo intelectual e a produção da arte como produção de conhecimento, nos ajudou a refletir sobre as articulações entre o fazer e o pensar, de bastante relevância para nossa dissertação.

A presente dissertação oferece o registro de como se dá o processo de proposição de um documentário com as características do filme que intencionamos realizar: baixo orçamento, equipe reduzida e produzido em conexão com a atividade acadêmica. Textos de memórias de realizadores sobre suas obras não chegam a ser raros. Podemos citar, por exemplo, as reflexões de Glauber Rocha sobre a feitura de *Terra em Transe* (Rocha, 1982), ou os textos do diretor cambojano Rithy Panh (Panh, 2013) sobre seus documentários. Embora sejamos realizadores iniciantes, com produção cuja relevância não se compara a dos exemplos citados,

---

<sup>1</sup> Entendemos que qualquer discurso contém traços de valores presentes na História oficial. Como afirma Ecléa Bosi: “Quando um acontecimento político mexe com a cabeça de um determinado grupo social, a memória de cada um de seus membros é afetada pela interpretação que a ideologia dominante dá desse acontecimento. Portanto, uma das faces da memória pública tende a permear as consciências individuais.” (BOSI, 2003, pp. 21-22).

<sup>2</sup> A Organização Mundial de Saúde (OMS) considera como doenças negligenciadas aquelas causadas por agente infecciosos ou parasitas que afetam principalmente populações de baixa renda e que precisamente por isso não despertam o interesse da indústria farmacêutica. Os métodos de tratamento e diagnóstico são antigos e demandam investimento em pesquisa para tornarem-se mais efetivos.

nosso registro pode ser de utilidade para futuros diretores que trabalhem em condições semelhantes e venham a deparar-se com dificuldades similares às por nós enfrentadas. Pode servir ainda de subsídio para pesquisadores interessados nas condições que permeiam a criação de um trabalho audiovisual documental no espaço e tempo em que nos encontramos, contexto em que há certa facilidade para fazer filmes, por causa do acesso a equipamentos digitais, mas que, via de regra, cada vez menos tempo é empregado por parte dos realizadores em refletir sobre eles.

Se procedemos a oferecer um breve panorama de referenciais teóricos consultados para auxiliar-nos na construção do filme e para dar subsídios à elaboração das escolhas e reflexões que acompanham sua proposta, devemos mencionar que procuramos nortear-nos, para as questões que envolvem a coleta e sistematização de informações e a reflexão sobre as mesmas, por fundamentos teóricos do âmbito dos estudos culturais relativos à imagem e, mais especificamente, ao cinema, no que tange seu uso e adequação nas pesquisas das áreas de ciências sociais. A utilização do audiovisual como instrumento de linguagem e documentação também é pensada, assim como os sentidos que o ato de filmar deflagram e o funcionamento da sintaxe da imagem. Importante também foi cercar-nos de reflexões que discutem a relação do cinema com os dispositivos de memória e esquecimento.

Ainda em relação à imagem - tanto no âmbito da fotografia, como no audiovisual - tratando mais especificamente as implicações das representações visuais no tocante à produção de significados, o pensamento de Stuart Hall, bem como de Lisa Cartwright e Marita Sturken, tem sido de fundamental importância. O conceito de cultura que tomamos emprestado de Hall, entendido como um grupo de processos ou práticas através do qual indivíduos e grupos constroem significados para o que é representado (Hall, 1997), relaciona-se diretamente à concepção de Cartwright e Sturken sobre o conceito de representação<sup>3</sup>, entendido como o uso de linguagem ou imagens para o entendimento, descrição e definição do mundo como o

---

<sup>3</sup> Nos parece pertinente considerar também a observação de Jacques Aumont sobre o conceito de representação, termo, como ele comenta, impregnado de tantos estratos de significação que se torna difícil associá-la a um único sentido: "Mas de todos esses usos da palavra, pode-se reter um ponto comum: a representação é um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa". (AUMONT, 2002, p.103).

vemos: "Nós empreendemos práticas de observação para comunicar, influenciar e sermos influenciados" (CARTWRIGHT; STURKEN, 2001, p. 10).<sup>4</sup>

Reflexões sobre o poder da imagem e seu papel na nossa sociedade, em particular sobre a capacidade de influência da linguagem imagética e sua interpretação maleável em função dos contextos de recepção, também se mostram úteis para a compreensão da multiplicidade implicada nos atos culturais de produzir imagens, vê-las e falar sobre elas, e nas relações de poder atreladas a cada um desses atos. As experiências compartilhadas por Clarice Peixoto relativas ao uso da imagem (estática e em movimento) no trabalho de campo sobre a memória (Peixoto, 2011), juntamente com as reflexões de Miriam Moreira Leite (Leite, 1993) sobre a crescente influência do suporte imagético na maneira como as lembranças em geral são elaboradas, foram outras importantes referências a que acudimos.

Também no campo da memória<sup>5</sup>, destacamos o pensamento de Henri Bergson sobre a fenomenologia da memória (Bergson, 1999); de Olga Von Simson (Von Simson, 1998), referente às relações entre memória individual e social, sobretudo quanto ao processo de transformação da consciência desenvolvido a partir do trabalho com a memória; e de Janaína Amado, em relação à metodologia da história oral (Amado, 1997). As discussões suscitadas por Ecléa Bosi, a partir de seu trabalho com as lembranças de velhos (Bosi, 2015), representam orientação prática da mais valiosa para nossa abordagem, inclusive no que diz respeito à interpretação das relações entre os discursos proferidos por nossos entrevistados no presente em conexão com seus referenciais no passado, e no entendimento da memória como força geradora do futuro, entre uma série de outras questões.

Sobre a fotografia, elemento importante na nossa pesquisa, como veremos em mais detalhe no decorrer do capítulo 03, as reflexões de Roland Barthes sobre o extra-campo sutil da imagem fotográfica (Barthes, 1984) e de Philippe Dubois (especialmente seu entendimento da fotografia como índice), nos foram particularmente úteis na compreensão da relação dos entrevistados com o que as imagens evocam, ou, em outras palavras, com suas forças de expressão (Dubois, 1993).

---

<sup>4</sup> Tradução livre, do original: "We engage in practices of looking to communicate, to influence and be influenced."

<sup>5</sup> Não pretendemos o aprofundamento de questões sobre a memória. Apenas buscamos, nos referenciais teóricos relativos ao tema, subsídios para a situá-lo no contexto do nosso objeto: o documentário.

As relações entre fotografia e memória aludidas por Boris Kossoy e a discussão que o autor promove sobre as fronteiras da foto com o campo do imaginário, são também elucidativas (Kossoy, 1998). Ele atenta para o fato de que a fotografia é uma rica fonte de informações para a reconstituição do passado, tanto quanto matéria para a construção de ficções, fazendo-nos redobrar a atenção sobre a “realidade moldável” da fotografia e para as várias etapas da trajetória da imagem. Ainda quanto à imagem fotográfica e sua ligação com os arranjos visuais da memória foi proveitoso conhecer o trabalho de Fabiana Bruno (Bruno, 2014). Já para trabalhar implicações simbólicas e éticas relacionadas à produção e leitura de imagens fotográficas nos foram de especial ajuda os escritos de Susan Sontag (Sontag, 2003).

No que concerne ao território do documentário, nossa instrumentalização se dá com a aproximação à bibliografia que aborda as principais características e vertentes da produção documental ao longo do tempo, com atenção especial (mas não exclusiva) à evolução, particularidades e contextos do documentário brasileiro contemporâneo, envolvendo temas como alteridade e identidade e a construção de subjetividades na cada vez mais frequente tendência da valorização de aspectos biográficos e autobiográficos. Jean Claude Bernardet (Bernardet, 2003), Fernão Ramos (Ramos, 2008), Consuelo Lins (Lins, 2012), Claudia Mesquita (Mesquita, 2010), César Guimarães (Guimarães, 2006), além de Jean-Louis Comolli (Comolli, 2008), Silvio Da-rin (Da-rin, 2008), Guy Gauthier (Gauthier, 2011) e Michael Renov (Renov, 2005), estão entre os principais autores a cujas ideias recorreremos.

Recorreremos também a reflexões sobre o fazer fílmico, promovidas tanto por teóricos como por realizadores, e a manuais que privilegiam questões técnicas e práticas. Neste último quesito, Michael Rabiger (Rabiger, 2012) e W.Hugh Baddeley (Baddeley, 1963) estão entre os autores mais acessados. No rol de textos sobre o fazer fílmico, além das reflexões de teóricos já mencionados no parágrafo anterior, destacamos os escritos de realizadores como João Moreira Salles (Salles, 2005), Eduardo Coutinho (Coutinho, 1997), Patricio Guzmán (Guzmán, 1997), Rithy Panh (Panh, 2013), Valdenira Barros (Barros, 2012) e os depoimentos de documentaristas norte-americanos reunidos em livro de entrevistas feitas por Liz Stubbs (Stubbs, 2002).

Enquanto as instruções sobre a técnica nos ajudam a planejar e lidar com as atividades práticas de realização em suas diferentes etapas: pré-produção, produção

e pós-produção, nos fazendo atentar para os meandros de procedimentos sobre os quais anteriormente nem sequer havíamos parado para pensar, os relatos de diretores nos fazem perceber que muitas das dificuldades e dilemas com os quais nos deparamos, ou nos depararemos, já foram solucionados, ou pelo menos espreitados. Assim, é possível valer-nos de estratégias similares aos por eles empregados ou, pelo menos, consolar-nos ao perceber que os mesmos problemas que enfrentamos são parte da rotina de gente muito mais experiente, o que embora não nos ajude objetivamente em nosso processo, alivia algumas das angústias e inseguranças que enfrentamos (e que não são poucas).

Para finalizar, citamos também alguns autores que, tratando temas de áreas diversas, nos instrumentalizaram para o entendimento dos contextos que envolvem nosso trabalho tanto teórico como prático. É o caso do pensamento de Michel Foucault (Foucault, 1997) sobre os mecanismos de controle e punição e sobre a luta contra a sujeição da subjetividade; de Mikhail Bakhtin (Bakhtin, 1992) acerca da relação entre discurso e identidade; e de autores cujos trabalhos são mais diretamente correlatos à temática da hanseníase, à organização das colônias de tratamento, às características da política de internação compulsória e aos mecanismos de resistência desenvolvidos pelas pessoas atingidas pela doença. Neste quesito se enquadram as pesquisas de Ivan Ducatti (Ducatti, 2008), Yara Nogueira Monteiro (Monteiro, 1995), Ricardo Fabrino Mendonça (Mendonça, 2009), além das publicações periódicas do Morhan (Movimento de Reintegração das Pessoas Atingidas pela Hanseníase, 2008).

Como os referenciais teóricos sugerem, nossa dissertação transita entre diversas disciplinas, o que vem a ser uma característica condizente com o Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens - Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, dentro do qual nos inserimos. De qualquer forma, seria impossível desenvolver nosso trabalho sem acudir a diferentes áreas do conhecimento. Primeiro porque a interdisciplinaridade costuma caracterizar o campo de investigação sobre o documentário, objeto dos nossos esforços. Michael Renov, no artigo "Investigando o sujeito: uma introdução", sobre a poética da autobiografia no audiovisual, enxerga os estudos de documentários - que descreve como um campo de investigação em rápida expansão e profundamente interdisciplinar - como meio prolífico para o entendimento da afirmação do *self*: "Não é de modo algum surpreendente que grande parte da autobiografia atual tenha sido produzida às

margens da cultura comercial por feministas, gays, pessoas de cor e todo tipo de dissidente.” (RENOV, 2005, p.243).

Em segundo lugar porque nos prontificamos a discutir, através do audiovisual, o universo do esforço da memória. Para Olga Von Simson, os estudos ligados à memória demandam instrumentalização em diferentes áreas do conhecimento:

À semelhança de muitas novas áreas do conhecimento, eles exigem uma abordagem multidisciplinar. Para entendê-la e ao seu funcionamento é preciso valer-se de subsídios de várias disciplinas, realizando uma integração de conceitos elaborados em diferentes áreas do conhecimento. (VON SIMSON, 2000, p.17).

Segundo a referida autora, o fato da memória ser ao mesmo tempo subjetiva (pois refere-se a experiências únicas vivenciadas individualmente) e social (porque baseia-se na cultura, sujeita a códigos apreendidos no grupo no qual o indivíduo foi socializado), é um dos indicativos da necessidade de ferramentas de diferentes campos, que possam dar conta de suas dimensões. Von Simson contrapõe ainda outras categorias: a da memória coletiva, constituída pelo que é considerado relevante pelos grupos dominantes, que é a chamada memória oficial; e as memórias que ela denomina de marginais ou subterrâneas, as mesmas que Renov relaciona à produção autobiográfica. Ela comenta sobre as memórias que correspondem a versões sobre o passado dos grupos dominados de uma dada sociedade:

Estas memórias geralmente não estão monumentalizadas e nem gravadas em suportes concretos como textos, fotografias, CD roms, obras de arte e só se expressam quando conflitos sociais as evocam ou quando os pesquisadores que se utilizam do método biográfico ou da história oral criam as condições para que elas emerjam e possam então ser registradas e analisadas. Depois desse processo, elas passam então a fazer parte da memória coletiva de uma dada sociedade. (VON SIMSON, 2000, p.15).

A instrumentalização em diferentes áreas do conhecimento foi, portanto, uma necessidade à qual atendíamos conforme se impunham as demandas. Nosso interesse pela relação entre discurso e identidade, por exemplo, através do pensamento de Bakhtin sobre a linguagem, partiu da busca de entendimento das articulações dos dois elementos nas lembranças de nossos interlocutores. Do mesmo modo tivemos que acionar, dentro do campo da História, os procedimentos

da História oral, para dispor de um modelo metodológico aplicável à coleta de depoimentos sobre histórias de vida.

Após o presente capítulo introdutório, no qual além de sintetizar os referenciais teóricos que orientam nosso trabalho, compartilhamos nossas motivações, os objetivos da pesquisa e justificamos sua relevância, abordamos resumidamente, no capítulo 2, a história da hanseníase no Brasil e as bases da política de internação compulsória. Nele também pontuamos a maneira como o cinema documentário educativo do governo de Getúlio Vargas produzia a representação das colônias.

No capítulo 3, apontamos os referenciais metodológicos que acessamos tanto para a construção da dissertação como para as bases da realização do documentário. Discutimos a inserção na comunidade onde desenvolvemos a pesquisa, explicando o papel da fotografia nessa aproximação. E situamos nosso filme em relação a alguns contextos e tendências do campo do documentário.

O capítulo 4 discute o projeto de delineamento do filme, a partir dos relatos dos entrevistados, das experiências do curta-metragem e de reflexões sobre temas relativos ao documentário e à memória no documentário, conforme aparecimento no decorrer do processo. Apontamos as propostas narrativas que pensamos empregar em "*Cortina de bambu passada a limpo*" e o porquê de nossas escolhas e estratégias. O intitulamos "O processo de tessitura do filme" porque nele relatamos o engendramento da trama. Sua substância é a conformação das camadas que servem de tecido ou matéria prima para a criação do documentário proposto. Enfatizamos que se trata do projeto do documentário, proposição a partir de reflexões que constituem a teorização das intenções, sempre sujeitas, portanto, ao imponderável e às transformações intrínsecas às situações de filmagem.

Por fim, o capítulo de fechamento trará algumas considerações, a título de conclusão, sobre as experiências de construção da proposta do filme e da dissertação.

Disponibilizamos também, em dois apêndices, o pré-roteiro do minidoc *Cortina de bambu* e a proposta, semelhante a um pré-roteiro, da estrutura do longa-metragem a ser realizado, com título provisório de *Cortina de bambu passada a limpo*. Nos anexos, reproduzimos parte do material elaborado e organizado por Paulo Pereira (Paulinho), ex-interno da colônia por nós entrevistado, sobre sua história pessoal (fotografias acompanhadas de referências e relatos escritos).

## 2 BREVES CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS SOBRE A HANSENÍASE NO BRASIL E A POLÍTICA DE INTERNAÇÃO COMPULSÓRIA

### 2.1 COLÔNIAS DE ISOLAMENTO

Inexistem relatos que apontem para a ocorrência de hanseníase entre ameríndios no período prévio ao descobrimento, o que leva a crer que a chegada da doença às Américas coincida com a vinda dos primeiros colonizadores europeus. A historiadora Yara Nogueira Monteiro apresenta, em tese de doutorado sobre a hanseníase no Estado de São Paulo, a hipótese da enfermidade haver aportado em terras brasileiras com os colonos portugueses oriundos das Ilhas da Madeira e Açores. Segundo a autora, apesar da escassez documental, sabe-se que durante os primeiros séculos de colonização a hanseníase esteve presente em diferentes cidades brasileiras, e que no século XVIII o crescimento da doença já mobilizava ações governamentais e iniciativas filantrópicas. (MONTEIRO, 1995).

As políticas públicas reguladoras foram padronizadas em âmbito nacional apenas no início do século XX. Mais concretamente, o ano de 1937 marca o início das políticas saneadoras do Estado Novo que visavam segregar os portadores de hanseníase em asilos-colônia. Acreditava-se que com o isolamento dos comunicantes, de forma compulsória, seria possível eliminar os focos da hanseníase.

Na pesquisa "A hanseníase no Brasil na Era Vargas e a profilaxia do isolamento compulsório: estudos sobre o discurso científico legitimador", Ivan Ducatti argumenta que o estabelecimento das políticas de internação compulsória respondia a interesses econômicos, dentro de contexto marcado por fortes questões totalitárias. Segundo Ducatti, a saúde pública, como aparato do Estado, torna-se com Vargas um mecanismo real de controle da classe trabalhadora:

A política de Vargas garantiu ao capital o encarceramento de pessoas consideradas como não produtivas, pois a hanseníase deforma principalmente as mãos, e mãos que fogem ao padrão da máquina. O isolamento mostrou-se eficaz enquanto processo de seleção de força de trabalho, mas provou-se ineficaz como profilaxia da hanseníase. (DUCATTI, 2008. p.189).

Como assinala Monteiro, a centralização, realizada com finalidades clínicas e terapêuticas, dá origem à configuração de um verdadeiro poder paralelo, com todas as características inerentes a um poder totalitário, inclusive o arbítrio:

Qualquer pessoa, a partir do momento do diagnóstico passava a pertencer a uma outra sociedade, onde deveria assumir nova identidade: a de portador de lepra, com todas as decorrências resultantes, tais como: o cerceamento da liberdade e o tutelamento realizado pelo serviço médico oficial. (MONTEIRO, 1987. p.6).

A antiga Colônia Padre Damião, comunidade junto a qual desenvolvemos nossa pesquisa, configurava um desses espaços institucionais de recolhimento de pessoas atingidas pela hanseníase. Assim como os demais asilos que comungavam da mesma finalidade, então denominados leprosários, funcionava como instituição de tratamento, confinamento e exclusão social. Esperava-se que com o fim dos contaminados a doença fosse também eliminada. As colônias eram muradas e vigiadas ininterruptamente e os pacientes alojados em pavilhões específicos para crianças, jovens e adultos, separados por sexo.

Em *Historia da loucura na idade clássica*, Michel Foucault descreve a proliferação de leprosários na Europa medieval: "Para um milhão e meio de habitantes no século XII, Inglaterra e Escócia tinham aberto, apenas as duas, 220 leprosários." (FOUCAULT, 1978, p.07). As "cidades malditas" a que se refere o autor, que a partir da alta idade média até o final das cruzadas se haviam multiplicado em toda a superfície da Europa, não se diferenciam, no tocante às finalidades segregadoras, das colônias construídas no Brasil do século XX.

Já a generalização dos mecanismos de controle e punição em redes de disciplina, apontados por Foucault como característicos das instituições modernas (Foucault, 1997), com vistas à construção de sujeitos dóceis e compatíveis com as demandas produtivas contemporâneas, nos ajudam, como ressalta Ricardo Fabrino Mendonça, a pensar a realidade das colônias:

(...) em que todas as atividades dos internos eram controladas por religiosos e administradores. A disciplina era rígida, as relações pessoais eram tolhidas e os namoros dependiam de autorização. Punições, severas e frequentes, envolviam castigos e aprisionamentos, sem direito a julgamento. Filhos eram brutalmente separados dos pais. Direitos básicos, como o de ir

e vir, o de expressão e o de associação eram cerceados. A moeda própria de algumas instituições dificultava o contato com o exterior. A produtividade era impulsionada pela laborterapia. Nessa rede disciplinar, os próprios pacientes tornavam-se guardas, carcereiros e prefeitos. (MENDONÇA, 2012, p. 343).

Na maioria das colônias de confinamento, do mesmo modo como se deu na Colônia Padre Damião, havia toda a estrutura de uma pequena cidade: geração própria de luz, saneamento básico, campo de futebol, quadras, cinema, entidades beneficentes, escolas, oficina de artes, teatro, salões de baile, igrejas, academia musical, ambulatórios, fábricas de tijolos e telhas, serralherias, pocilgas, hortas, pomares e cemitério. Também havia a cadeia, conhecida no caso da Colônia Padre Damião como "estufa", em função de suas características arquitetônicas. O administrador geral de cada colônia atuava como uma espécie de "xerife", personificando a lei interna a ser estabelecida e aplicada. Aqueles que, de acordo com o entendimento da administração, provocavam distúrbios, ou tentavam fugir, eram detidos.

O fotógrafo Heiner Pflug descreve aspectos relevantes do dia a dia dessas comunidades em seu livro *Quebrar Barreiras*. Pflug produziu séries fotográficas que registram na atualidade ex-colônias do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, incluída a Colônia Padre Damião.

Devido ao preconceito, o Estado não conseguiu contratar trabalhadores suficientes para fazer o serviço interno. Por isso teve que lançar mão dos próprios pacientes, que assumiram as funções internas de enfermagem, limpeza, construções, administração e segurança. (PFLUG, 2012, p.40).

O tema dos internos que, mesmo aprisionados, exerciam a função de guardas, dialoga com o sistema de penalidades e recompensas, apontado por Foucault como mecanismo de classificação de condutas. Embora hierarquizando os indivíduos, a partir da separação de atitudes do "bem" e do "mal", tal estratégia tem na realidade o intuito homogeneizador de fazer com que todos se pareçam, para estabelecimento da normatização. (Foucault, 1997).

A arquitetura das colônias por um lado contribui para essa homogeneização, com pavilhões e casas iguais e simetricamente dispostos. Por outro, com guaritas e miradores em pontos de observação privilegiados, atua em favor do dispositivo de

poder. As construções são edificadas não para serem vistas mas objetivando tornar mais visíveis os que devem ser vigiados.

A difusão social dos mecanismos de controle, de que fala Foucault, caracterizava os procedimentos institucionalizados em relação à doença, para além dos limites das colônias de confinamento. Monteiro destaca a necessidade, com o passar dos anos, do surgimento de toda uma legislação especial sobre a matéria, já que a compulsoriedade fez com que medidas especiais precisassem ser tomadas e regulamentadas em texto legal:

A notificação, por exemplo, passou a ser compulsória; as autoridades municipais deveriam apontar ao serviço público quais as pessoas doentes havidas em sua jurisdição. Os médicos, a partir do diagnóstico, deveriam informar às autoridades sanitárias sobre o doente e foram proibidos de tratá-los em seus consultórios. (MONTEIRO, 1987. p. 6).

Tal situação perdurou oficialmente até a extinção do isolamento compulsório em decorrência do Decreto Federal normativo número 962, de 1963. Em várias unidades da federação porém, a prática seguiu vigente na atuação de governos estaduais, como no caso de São Paulo e Minas Gerais, prolongando-se a segregação institucionalizada por cerca de duas décadas.

Com o fim da internação compulsória, os doentes poderiam sair dos asilos, pois o tratamento passava a ser ambulatorial, em centros de saúde integrados ou em hospitais da rede de saúde. Entretanto, após longo período de isolamento, muitos dos internos "optaram" por permanecer nas colônias, pois já não dispunham de vínculos com o restante da sociedade que ainda os veriam através das lentes do preconceito e na qual dificilmente poderiam conseguir trabalho. Monteiro ressalta que o isolamento compulsório havia contribuído para reforçar o conceito de marginalidade já existente, somando-se a um forte residual que permeava a mentalidade coletiva e contribuindo para solidificar uma identidade carregada de conotações negativas, a identidade de "leproso".

Criado por ex-internos e outros indivíduos atingidos pela hanseníase, em 1981, o Movimento de Reintegração de Pessoas Atingidas pela Hanseníase (Morhan), atua na luta contra o preconceito que ainda persiste em relação à doença de Hansen. Uma de suas frentes de trabalho é o monitoramento da maneira como a doença é representada na mídia. Trabalha também no debate sobre a necessidade

de vontade política para a erradicação da doença e reivindica, entre outras questões, a da regularização da posse das moradias<sup>6</sup> localizadas nas antigas colônias.

Em 1986, o governo brasileiro reconheceu o erro terapêutico do passado no que se refere à internação compulsória e, resgatando parte da dívida do Estado com estes cidadãos, instituiu, após muita luta por parte das pessoas atingidas pela hanseníase, uma pensão indenizatória para os doentes submetidos à internação e ao isolamento compulsório até dezembro de 1986. A Lei nº 11.520, de 18 de setembro de 2007, dispõe sobre a concessão de pensão especial às pessoas atingidas pela hanseníase que foram submetidas a isolamento e internação compulsórios em hospitais-colônia.

Sobre a cura da hanseníase, ela foi democratizada a partir de 1981, através da administração, em período que costuma variar de seis meses a um ano, de uma poliquimioterapia (combinação das drogas Rifampicina, Dapsona e Clofamizina), que no Brasil começou a ser inicialmente adotada em 1986 e cinco anos depois passou a constituir oficialmente o tratamento utilizado em todo o país. À mesma época, em 1991, o País assinou termo de compromisso mundial comprometendo-se a eliminar a doença até o ano 2000. A meta proposta ainda não foi alcançada.

Embora a cura exista, ela está mais relacionada ao controle do aspecto contaminante do que necessariamente ao bem estar do doente e muitas pessoas atingidas pela doença precisam, além dos fármacos já mencionados, de outras

---

<sup>6</sup> O artigo VII das demandas elaboradas pelo Morhan (publicadas no Caderno do Morhan: II Encontro Nacional de Moradores de Antigos Hospitais-Colônia), trata da questão da posse dos moradores sobre as terras e imóveis das colônias:

“ Que se regularizem as moradias; que se promova uma ocupação das terras, tornando-as úteis e produtivas para a comunidade, pois as terras estão ociosas e sem registros; e que as terras sejam avaliadas por assessores técnicos do meio ambiente e agricultura;

Que as terras ociosas no entorno da colônia sejam loteadas para serem doadas às pessoas atingidas pela hanseníase, familiares e aqueles que comprovadamente atuam na defesa da causa. Para isso, deverá ser feita uma seleção criteriosa priorizando idosos, portadores de sequelas e inquilinos que pagam aluguel;

Que se realize um levantamento nacional das condições das terras e do patrimônio das colônias com vistas à integração de posse por parte dos moradores;

Que se criem critérios de delimitação e utilização para as terras; como por exemplo: destinar 50% da área para o tratamento da hanseníase; com os outros 50%, o governo atenderia às demandas da população, que apontaria uma nova função para aquele espaço por meio de plebiscito;

Que se garanta o direito à moradia com o título de propriedade privada, isto é, a escritura definitiva.

Que seja discutida a necessidade de conceder a escritura apenas aos residentes que possuam pelo menos um doente na residência;

Que se garanta o título de propriedade privada com base na Lei do Usufruto, assegurando a posse às gerações descendentes; que a escritura seja concedida aos residentes que construíram a própria casa. ” (MORHAN, 2010).

drogas para o controle das reações hansênicas, como inflamações nos nervos e na pele, que se caracterizam por nódulos e lesões. Mendonça explica que tais reações podem se manifestar inclusive durante ou após o fim do tratamento.

Sim, há medicamentos que combatem os bacilos e impedem o avanço da enfermidade, mas o bem-estar físico e psicológico ainda se encontra longe de ser uma realidade para muitos pacientes de hanseníase (...). A polioquimioterapia pode impedir o contágio e proteger a saúde pública, mas as reações hansênicas continuam afetando as vidas de muitos sujeitos mesmo após o término do tratamento. (MENDONÇA, 2009, p. 311).

Na atualidade, embora ainda predomine a desinformação, e conseqüente marginalização, relativa ao mal de Hansen, já estabeleceu-se considerável integração entre a população que vive nas áreas anteriormente de isolamento e as comunidades vizinhas. No caso da Colônia Padre Damião, por exemplo, a unidade hospitalar é um polo de atendimento, servindo à população de Ubá. Além de ex-internos, as gerações de seus filhos, netos e bisnetos conformam o novo panorama de moradores.

Segundo dados divulgados pelo Ministério da Saúde em 2010<sup>7</sup>, aproximadamente 37 mil novos casos são detectados anualmente no Brasil, muitos dos quais já da doença em estado avançado, resultando em sequelas. As regiões Norte, Nordeste e Centro Oeste registram maior número de ocorrências. Na atualidade, há casos de hanseníase em praticamente todas as zonas tropicais e equatoriais do planeta, embora não seja o clima quente e úmido o fator determinante para o aparecimento e desenvolvimento da doença. Ela está relacionada a condições de pobreza e de higiene precária. O mesmo levantamento do Ministério da Saúde ressalta uma taxa de crescimento de 17% na cura de novos casos de hanseníase entre 2003 e 2008 e a redução de 30% no coeficiente de detecção de casos novos em menores de 15 anos. Em 2008, o percentual de cura foi de 81%, representando 33.661 pacientes de hanseníase curados, embora entre estes casos de cura ainda permaneça um número de sequelas significativo, devido em parte ao diagnóstico tardio.

O Brasil ocupa o segundo lugar entre as nações com maior número absoluto de casos de portadores de hanseníase, atrás, neste ranking, apenas da Índia.

---

<sup>7</sup> Boletim SVS em Rede, número 75. Núcleo de Comunicação da Secretaria de Vigilância do Ministério da Saúde. (Brasil, 2010).

Novamente, o diagnóstico tardio, devido à desinformação, tanto por parte população em geral, como por uma parcela dos profissionais de saúde, consiste na principal razão para a existência de tal panorama. Embora seja uma doença infecciosa, a hanseníase se mostra pouco contagiante já que a maioria das pessoas conta com defesas congênitas contra o bacilo *Mycobacterium leprae*, responsável pelo contágio e eliminado pelo aparelho respiratório do doente através da fala, espirro ou tosse.

## 2.2 O INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA EDUCATIVO E *COMBATE À LEPROA NO BRASIL*

“Desde 1935 que o combate à lepra, orientado pelo Governo Federal, vem obedecendo a um plano metódico e progressivo. O Brasil possui, em 1946, 37 leprosários: 29 são do tipo colônia agrícola, seis do tipo hospital e asilo, e dois sanatórios. Abrigam cerca de 21 mil doentes, havendo capacidade para 23 mil.” A voz masculina, em *voice over*, que pronuncia estas palavras e descreve as diretrizes do Governo para o tratamento da doença no filme *Combate à lepra no Brasil*, também informa que “o leprosário é destinado a isolar o doente contagiante. O tipo que mais convém ao Brasil é o de colônia agrícola.”

Filmado em 1945, o filme foi um dos 358 curtas-metragens produzidos pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) sob a direção de Humberto Mauro, que trabalhou para o órgão de 1936 a 1964<sup>8</sup>. Concebido por Getúlio Vargas com fins educativos e ligado ao Ministério da Educação e Saúde, o instituto tinha inclinação eugênico-higienista. Fernão Ramos observa que a educação para o saneamento e a higiene e a orgulhosa exibição do poder classificatório da ciência positiva em ação caracterizam documentários como *Lição Prática de Taxidermia I e II* (1936); *Ar Atmosférico* (1936); *Preparação da Vacina Contra a Raiva* (1936); *Luta Contra o Ofidismo* (1937); *Febre Amarela – Preparação da Vacina pela Fundação*

---

<sup>8</sup> Humberto Mauro filmou o Brasil ao longo de meio século. Mais autorais do que as obras feitas para o INCE (sobre as quais passou a ter mais autonomia, principalmente a partir do final dos anos 40, com o fim do Estado Novo), foram seus filmes do denominado Ciclo de Cataguases e as produções filmadas para a Cinédia. *Ganga Bruta* (1933) e *Velha a fiar* (1964), seu último filme para o INCE, estão entre os trabalhos mais conhecidos do cineasta. Por sua busca de uma estética própria, entre outros fatores, Humberto Mauro serviu de referência para os realizadores do Cinema Novo, que o consideravam uma espécie de predecessor.

*Rockefeller* (1938); *Prevenção da Tuberculose pela Vacina* (1939) e *Combate à Lepra no Brasil* (1946); entre vários outros realizados pelo INCE. (Ramos, 2004). O autor chama a atenção para o fato do caráter oficial desta produção servir-se das características exaltativas da locução fora-de-campo "e sua adjetivação parnasiana", para a construção de retórica grandiloquente, que servia a objetivos ideológicos.

Caio Lamas lembra que durante seus primeiros anos de existência o INCE esteve sob a tutela do Estado Novo (1937-1945), governo autoritário de Getúlio Vargas:

Dentro dessa concepção, o Estado deveria formar homens e mulheres que tivessem clareza a respeito do papel social de cada um; que valorizassem o trabalho como algo compensador; e que tivessem, em relação à nação, um sentimento patriótico e de pertencimento, apesar de eventuais diferenças culturais e regionais. (LAMAS, 2015, p.39).

Na cartilha ideológica proposta pelo Estado, a ser difundida através de ferramentas de educação e propaganda como os filmes do INCE, o controle sobre o corpo era essencial. Sobre a maneira como os filmes do instituto lidavam com o corpo, Sheila Schvarzman enfatiza:

Era necessário fortalecê-lo, livrá-lo de endemias causadas pela própria natureza, como a febre amarela, ou controlar doenças milenares, como a lepra, que faziam da saúde pública nacional um problema concreto e premente. (SCHVARZMAN, 2004 p.281).

A autora ressalva porém, que em tais filmes associados ao controle de saúde pública e mental, ao mesmo tempo em que os corpos são parte da temática, permanecem convenientemente omitidos, tal como ocorre em *Combate à lepra no Brasil*. O curta-metragem adentra os hospitais mas sem dar visibilidade à doença: "O foco são os edifícios do leprosário, os profissionais e os equipamentos. Uma única vez se vê um doente sendo examinado, mesmo assim, de forma rápida e sutil." (Schvarzman, 2004, p.283).

O documentário busca valorizar o especialista e demonstrar a eficiência do governo. Como apontado por Schvarzman, o predomínio no filme da separação nítida entre o mundo dos sãos e dos enfermos, revela o paternalismo do Estado, o estigma da doença e principalmente a descrença na capacidade do espectador de contribuir para seu combate:

O resultado final desse tratamento é uma imagem limpa, asséptica, redobrada pelo branco constante dos ambientes e das roupas dos profissionais, o que acaba produzindo também uma ideia de distância. Distância do filme em relação ao que retrata, distância do espectador em relação à doença. Ela está em outro lugar e há quem se ocupe dela. (SCHVARZMAN, 2004, pp.283-284).

As sequências contribuem para a transmissão de uma imagem de vida amena e tranquila. Vemos cenas de afazeres cotidianos: mulheres bordando e homens lendo o jornal, e imagens de ruas que poderiam ser de qualquer cidade interiorana. A locução informa sobre as instalações comumente encontradas nas colônias e sobre as atividades nelas levadas a cabo, atividades que bem poderiam fazer referência a uma colônia de férias: cinema, teatro, salão de baile, bibliotecas e clubes recreativos e literários

A afirmação que fecha o filme, proferida pela locução em tom professoral e seguida pela inserção de uma música de cores épicas, deixa clara a mensagem do Estado provedor: "A lepra é evitável. A continuidade das medidas atualmente empregadas no seu combate trará a extinção desse flagelo no Brasil e será uma vitória da higiene moderna".

Além de *Combate à lepra no Brasil*, o INCE produziu o curta-metragem *Assistência aos filhos dos lázaros* (1950). Também dirigido por Humberto Mauro, o filme centra-se nos preventórios destinados a receber crianças nascidas nas colônias ou que tivessem convivido com pais atingidos pela hanseníase. Os preventórios (ou educandários), junto aos denominados leprosários e aos dispensários - centros de diagnóstico voltados também para a vigilância dos que conviviam ou tivessem convivido com os doentes - constituíam os três campos de ação profilática do Estado controlador. Estes documentários, embora nos digam pouco sobre a vida nas colônias, fornecem pistas sobre o discurso atrelado às políticas públicas de tratamento da hanseníase e sobre a maneira como se procurava legitimar a prática de isolamento compulsório, isto é, como o Estado justificava a adoção do modelo institucional das colônias.

### 3 OPÇÕES METODOLÓGICAS E PROCESSO DE INSERÇÃO NA COMUNIDADE

São vários os pontos de intersecção entre os elementos que formam a teia da nossa dissertação e os que engendram o documentário que propomos construir pois ambos, texto e filme, operam na chave do ensaio, da montagem (ou recorte) e da interdisciplinaridade. Neste capítulo, sem deixar de explorar as similaridades dos dois processos, nos ocupamos em contextualizar nossa produção e esclarecer quais métodos adotamos, tanto no regimento da escrita como na elaboração da proposição fílmica. Para isso indicamos os procedimentos que norteiam ambas atividades.

#### 3.1 HISTÓRIA ORAL: ESCOLHA METODOLÓGICA ADEQUADA À NOSSA PROPOSTA

Embora trate-se de projeto de cunho artístico, o processo de construção do documentário dialoga com referenciais da História oral e da etnografia. Sobre a intersecção deste último campo com nossa pesquisa, nos debruçaremos mais adiante, em tópico que trata de nossa inserção na comunidade. Por hora nos concentraremos nas contribuições oriundas da metodologia da história oral.

Como posicionar-nos diante da exposição e da confiança dos demais? De que modo lidar com os depoimentos sobre vidas que não são nossas sem desfigurar o teor do que foi dito ou expor em excesso detalhes de trajetórias que não percorremos? Sucintamente, podemos citar alguns dos principais procedimentos técnicos que constituem a disciplina, e que nos nortearam na resposta a estas questões, a partir do resumo apresentado pela historiadora Janaína Amado:

A necessidade de o historiador ser fiel não apenas às palavras dos informantes, mas ao sentido da entrevista, evitando, por exemplo, citar trechos onde apenas uma parte das opiniões é revelada, para não lhes alterar o significado global; a necessidade de o historiador explicitar, para os informantes, os objetivos do trabalho e os possíveis usos que fará da entrevista; a necessidade de respeitar as solicitações dos entrevistados, como o resguardo da identidade (via uso de pseudônimo e/ou ocultamento de informações que possam levar à identificação do informante); a

necessidade de diferenciar a fala de cada um dos entrevistados, evitando diluí-los em um conjunto homogêneo, indiferenciado internamente; a necessidade de diferenciar claramente a voz do historiador da dos entrevistados, etc. (AMADO, 1997, p.149).

Procuramos aplicá-los na coleta e tratamento de dados relacionados à pesquisa. No capítulo 4, vemos como a construção do documentário que propomos está permeada por tais diretrizes. Também conservamos esta lista em mente ao lidar com as informações compartilhadas por nossos interlocutores e divulgadas no presente texto.

Aparte o direcionamento em matérias éticas, algumas práticas adotadas por pesquisadores que trabalham com a metodologia da História oral facilitaram nossa rotina de entrevistas. Por exemplo, na condução das mesmas, a preferência pelas indagações classificadas como “perguntas que ajudam”: as descritivas, que revelam detalhes envolventes (por exemplo: “Como era a sua casa da infância?”); as avaliativas, que provocam momentos de reflexão (“Me fale um pouco como se sentiu quando chegou aqui”); as de movimento, que ajudam a narração a avançar (“E o que você fez depois que saiu de casa?”). E o cuidado com as ditas “perguntas que atrapalham”: Por exemplo, as indutivas, que levam o entrevistado a dar uma resposta já pronta; ou as com pressupostos, que propiciam respostas meramente opinativas. Eduardo Coutinho também afirmava evitar esse tipo de perguntas por serem comumente geradoras de respostas vazias ou clichês. Consuelo Lins, ao falar sobre os documentários do diretor dos quais participou como pesquisadora, comenta que as orientações que ele passava à equipe eram bastante genéricas, passíveis de serem transformadas de acordo com o andar dos acontecimentos. Ela destaca, entretanto, a opção bem demarcada de Coutinho por perguntas que não suscitasse opinião. “A opinião é no seu entender, o que mais propicia uma fala pré fabricada, retomada sem originalidade ou força”. (LINS, 2012, posição 2736).<sup>9</sup>

Embora tratem-se de diretrizes e não normas às quais estejamos presos, na prática, as instruções acima descritas, compartilhadas pela historiadora Rosali Henriques (junto a outras dicas) no manual *Metodologia de história oral: a*

---

9 A Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABTN) ainda não definiu as regras para a citação de livros digitais. Optamos por citar as obras editadas para o dispositivo Kindle, mencionando a posição de determinadas passagens, pois trata-se da maneira mais fácil de proceder à localização dos trechos neste tipo de livro eletrônico.

*experiência do Museu da Pessoa* (HENRIQUES, 2014, pp.13-14), bem como no curso de formação por ela ministrado, o qual tivemos a oportunidade de frequentar, se mostraram pertinentes na prática e por isso as tivemos presentes na hora de elaborar as pautas das conversas que pretendíamos empreender.

### 3.2 RECORTE, SELEÇÃO E MONTAGEM: PRÁTICAS EMPREGADAS NA CRIAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO E DA PRESENTE DISSERTAÇÃO

Assim como na realização de uma pesquisa acadêmica, o pesquisador busca ou desenvolve a metodologia que serve a seus propósitos, adequada ao assunto investigado, para tornar realidade o projeto de um documentário, não é raro que método ou escolhas estilísticas se ajustem ao tema<sup>10</sup>.

No nosso caso, como o filme que propomos construir aborda assuntos relativos à memória, optaremos, como explorado mais detalhadamente no capítulo 4, por incorporar em sua concepção a dinâmica do ir e vir, do repassar, do revisitar, do replicar, movimentos típicos dos esforços da memória.

Da mesma maneira como nosso documentário deve descortinar as contingências da filmagem, trazendo explícitos seus métodos; nossa dissertação, ao tratar da criação do filme, também traz as contingências envolvidas. Ela termina constituindo um ensaio acerca de nosso percurso na criação de um documentário que aborda a construção e a reconstrução da memória. Um filme que tenciona também abordar o processo de se fazer um filme que lida com a memória.

No jogo especular ao qual nos lançamos para o desenvolvimento do documentário e do presente texto que trata do processo de criação do filme, como ocorre nos mecanismos da memória, a tônica é dada pela montagem, pela busca de correlações, pelo recorte quase sempre arbitrário. Do mesmo modo como o lembrar se situa em relação ao esquecer (a memória é um processo seletivo), nosso recorte

---

<sup>10</sup> Um exemplo é *Partido Alto*, documentário de Leon Hirszman. Como aponta Arthur Auran, a movimentação da câmera, frequente e pouco planejada, dialoga com a temática do documentário: "(...) intensificando no espectador a sensação de despojamento e de 'improvisação', este último um dado de destaque pois o partido alto é fundamentalmente samba sem preparação." (AURAN, 2004 p.214). Nem sempre, porém, o resultado final desta espécie de metalinguagem é bem sucedido, como veremos nas observações de Bernardet sobre o filme *Loucura e Cultura* (de Antonio Manuel), comentadas no capítulo 4.

para a confecção deste texto se dá a partir do descarte de outras eleições possíveis. Escolhemos, por exemplo, trabalhar com determinada bibliografia, deixando de lado uma infinidade de outras referências: livros, artigos, banco de dados que por vias distintas também poderiam nos servir, “encaixar” em nossa proposta. A arbitrariedade é um dos temas que propomos problematizar na feitura do documentário. Nossa estratégia será, como veremos no seguinte capítulo, transferir parte dela no momento da filmagem para as mãos dos personagens. Será inevitável porém que sigamos exercendo-a na etapa de edição.

A edição é outro fator chave na produção do documentário e do texto sobre ele. Na dissertação, novamente de modo similar a como operam os meandros da memória<sup>11</sup>, estamos o tempo todo criando relações entre textos, experiências, referências, insights, imagens... em enfoques, ou campos diversos: hanseníase, memória, fotografia, documentário são os tecidos que vamos alinhavando em nossa atuação de fio condutor. Labor de montagem que não difere muito da costura – entre conceitos, depoimentos, cenas, sequências - necessária para a constituição do filme. No documentário que propomos realizar, que dialoga com um curta-metragem prévio, a revisão ou ressignificação tem papel importante. É esta atuação um pouco “arqueológica”, ligada à montagem e ao estabelecimento de relações, que Foucault defende em *A Arqueologia do saber*, como sendo a tarefa primordial da História. No lugar da interpretação do documento, ou da busca da sua veracidade, a tarefa consiste em desmembrá-lo, reorganizá-lo, reordená-lo, separar o que é pertinente do que não vem ao caso. (FOUCAULT, 2004). Além de ganhar força no ofício do historiador, a ressignificação ou releitura é cada mais presente na concepção dos documentários. Filmes constituídos predominantemente a partir da apropriação de imagens de arquivo são um exemplo da manifestação desta tendência. Um dos casos mais emblemáticos que nos vem à mente é *São Paulo - Sinfonia e cacofonia*, de Jean-Claude Bernardet, filme cujo tema é a maneira como o cinema paulista interpreta a cidade. Como analisa Arlindo Machado:

Então, a fonte das imagens de São Paulo são os filmes que retrataram a cidade. Trata-se, portanto, de um filme que se insere na categoria da montagem de imagens de arquivo, mas o espírito do filme é inteiramente

---

<sup>11</sup> “Sobre a distância temporal que nos separa do fato lembrado, teríamos ainda a considerar que o sujeito realiza uma ordenação pessoal. Essa ordenação obedece a uma lógica afetiva cujos motivos ignoramos; enfim, recontar é sempre um ato de criação.” (BOSI, 2003, p. 66).

ensaístico. É como se Bernardet (crítico, teórico e historiador de cinema) decidisse fazer um ensaio sobre a maneira como a cidade de São Paulo foi interpretada pelos seus cineastas, mas em lugar de promover um ensaio escrito, preferisse utilizar como metalinguagem a mesma linguagem do seu objeto: o cinema. Temos então aqui um ensaio sobre o cinema construído em forma de cinema, um ensaio verdadeiramente audiovisual, sem recurso a nenhum comentário verbal. (MACHADO, 2003, p.12).

O procedimento de ressignificação é crucial para a arte contemporânea em geral. Anne Cauquelin, no livro *Arte Contemporânea: uma introdução*, parte da análise dos *ready mades* de Duchamp para discutir o que posteriormente seriam, na pós-modernidade, as características do trabalho dos artistas, que implica reorganizar, selecionar e expor elementos já existentes, em caminho de recorte e ressignificação, do qual resulta a obra artística (Cauquelin, 2005). A discussão também está no pensamento de autores como Nicolas Bourriaud. Na obra *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, como o título sugere, ele apresenta as práticas contemporâneas como reorganizadoras de elementos já existentes, através de um processo capaz de conferir-lhes novos sentidos. (Bourriaud, 2009).

O ato de escrever, registrar os raciocínios no papel, ao demandar a reordenação do que se diz, com a mudança da ordem dos parágrafos e do encadeamento de pensamentos, é também em si montagem. O sociólogo Howard S. Becker, em *Truques da Escrita*, livro com sugestões para a redação acadêmica, compara a ação de escrever e reescrever ao jogo de palavras cruzadas, "(...) uma espécie de quebra-cabeça verbal cujo objetivo é encontrar um modo realmente bom e conciso de dizer algo com clareza" (BECKER, 2014, p. 85). Roland Barthes resgata o significado do termo "texto" para fazer menção ao encadeamento entre as ideias e a subjetividade de quem escreve, na produção textual:

Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido - nessa textura - o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (hyphos é o tecido e a teia da aranha). (BARTHES, 1996, pp.82-83).

Para referir-se à escrita, no caso à escrita ensaística, Theodor Adorno recorre à metáfora similar à usada por Barthes, comparando-a ao pensamento que se entrelaça como em um tapete (Adorno, 2003). No ensaio, a escrita inclui as ideias em progressão, o questionamento do próprio raciocínio, a fragmentação, o ir e vir, o revirar o objeto sobre o qual se trabalha.

O que fazemos agora e nos predispomos a praticar no documentário: explicitar o método e procedimentos de uma escrita – textual e audiovisual – de vocação ensaística, adequa-se à orientação advinda da História oral de colocar às claras os procedimentos. Como não há imparcialidade, revelar os motivos, tendências e objetivos é a opção ética para que a parcialidade seja mais transparente. É o que tentamos garantir ao propor explicitar aos participantes do documentário nossas intenções.

### 3.3 POIESIS

“Cada produtor e cada diretor vai exercitando sua própria teoria, descobrindo e desenvolvendo seu próprio estilo.” (ROTHA, 1939, p.139)<sup>12</sup>. A fala de Paul Rotha, um dos pioneiros do documentário inglês, reflete a carga de experimentação presente na criação cinematográfica, a mesma a que nos referíamos ao discutir o seu caráter ensaístico. Ela se afina com a opinião de Arlindo Machado, para quem os documentários ganham interesse quando se mostram capazes de construir visões amplas de um objeto de reflexão: “(...) quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo.” (MACHADO, 2003, p.06).

No mesmo parágrafo, porém, Paul Rotha entrelaça a seu pensamento uma ponderação, afirmando que podemos encontrar certos aspectos da técnica e da produção que são comuns às práticas de muitos documentaristas e que a partir da discussão destes elementos adquirimos uma noção mais ampla sobre o método do documentário. A experimentação, portanto, não significa ignorar a tradição. No caso

---

<sup>12</sup> Tradução livre, do original: “Each producer and each director is working out his or her own theory, each is discovering and developing his or her particular style.”

do cinema, parte desta tradição pode ser acessada a partir de textos e relatos de realizadores sobre processos, teorias, estilos e *modus operandi* que integram suas obras. Nós acessamos tais depoimentos para aprender com a prática e com os pensamentos de diretores e para verificar como se articulam os textos desta natureza, em cuja tradição nossas reflexões inserem-se.

Não pretendemos apresentar uma genealogia de tais manifestações, nem sempre expressadas em forma de artigo ou livro, podendo ser desenvolvidas em palestras ou entrevistas. A título de exemplo, podemos citar os depoimentos de Eduardo Coutinho, aos que algumas vezes recorreremos ao longo da dissertação, sobre o encontro, o diálogo e os dilemas éticos contidos nas situações de filmagem.

Podemos mencionar também “A Desconstrução dos mitos (ou o paraíso perdido)”, texto que Glauber Rocha escreveu sobre as origens de *Terra em Transe*, atendendo a uma proposta de Raquel Gerber para que analisasse o filme do ponto de vista da criação de uma estética a partir do inconsciente e de um discurso primário.

No texto, que Gerber apresenta posteriormente em seu livro *O Mito da Civilização Atlântica*, o diretor comenta as distâncias entre o que se elabora e o que se pode efetivamente realizar na prática, o que nos faz recordar que não apenas na filmagem de documentários, mas também de obras de ficção, estamos sujeitos ao imponderável. Ele discorre sobre as imagens que lhe surgiram primeiro, sugerindo uma história a ser desenvolvida a partir delas: “(...) No princípio era uma ideia em movimento: um homem dava um tiro no coração num corredor e a câmera, passando por cima do homem que morria, avançava até uma janela onde se via o mar (...).” (ROCHA, 1982, p.237). Glauber comenta que sentia uma impossibilidade total de filmar com atores estrangeiros, de armar uma produção de grande investimento, de assumir compromissos comerciais que fatalmente estrangulariam a liberdade criadora e narra como fez para adaptar seus planos iniciais a um orçamento mínimo: “E cortei a sequência inicial convencido de que estava liquidando um monumento da beleza cinematográfica.” (ROCHA, 1982, p.239). Fala da busca pelos atores que melhor se encaixariam nos personagens, das transformações sofridas por eles, que ao mudarem demandavam outros atores, e da evolução da ideia inicial de situar o filme em Brasília (“a imagem de Brasília nas brumas da manhã”) para uma terra genérica, inventada, que poderia ser em qualquer país da América do Sul:

A terra agora se chamava Eldorado. E sobre esta terra não havia os traumas do Golpe de Abril: sobre esta terra havia um trauma muito maior, o trauma de cinco séculos gerados pela fome, uma fome maior que mina, além dos corpos, o próprio sentido da existência. Era o começo de uma "filosofia do subdesenvolvimento", resultado de uma máxima que eu tinha lançado na Itália e na França, um ano antes: "A estética por excelência do homem subdesenvolvido é a violência: esta violência se faz gerar pela fome". (ROCHA, 1982, p. 240).

O relato é narrativa dos caminhos criadores, da evolução do pensamento do cineasta, de suas teorias e do seu imaginário, mas também documento sobre os desafios e adaptações de um diretor naquele momento no Brasil. Conta sobre o contexto de produção de um filme de ficção, por um realizador já consagrado, durante o regime militar.

Vejamos outro exemplo de relato autoral, desta vez de um diretor dedicado ao documentário, que nos interessa particularmente por trabalhar o cotidiano como matéria prima para abordar o terror e confrontar o esquecimento. Rithy Panh, ele próprio um sobrevivente do genocídio no Camboja (ou seja, tem uma relação estreita com o universo que retrata), reflete sobre as intenções e métodos que emprega em seus filmes em artigos como "A palavra filmada" e "Sou um agrimensor de memórias". Neste último, o diretor explica porque elegeu o documentário como linguagem e discute as motivações ligadas à realização do filme *S21: a máquina de morte do Khmer Vermelho*:

E o mais comum é que eu tente enquadrar a história o mais humanamente possível, de maneira cotidiana, ao nível de cada indivíduo: tal como cada um vive, sofre ou se comporta nesta história. Nunca pensei em fazer um filme como uma resposta ou uma demonstração. Concebo-o como um questionamento. Também o faço porque não suporto que as vítimas permaneçam anônimas. Dois milhões de vítimas e poucos nomes para dar aos rostos. O anonimato em um genocídio é cúmplice da aniquilação. A abstração dos números de identidade produz vertigem e desemboca na fascinação do horror. (Panh, 2013, p.67).

Em meio às reflexões, Panh levanta a dificuldade de trabalhar com lembranças de experiências vividas por estas estarem formadas de fragmentos, alega não buscar fazer uma memória ilustrada e declara que com o filme quis fornecer um olhar interior à memória coletiva do Camboja. O cinema documental é a escritura escolhida por ele para dar testemunho: "Mais que criar, filmar é 'estar

com', de corpo e alma... Tomar deliberadamente partido por acreditar que nada é imutável e que sempre pode surgir, em algum lugar, uma espécie de graça: a dignidade". (PANH, 2013 p.67).

Valdenira Barros, outra realizadora a cujos escritos acudimos, também comenta sobre a relação entre memória e narrativa ao descrever o processo de criação de seu filme, *O Sol Sangra*, em relato que constitui sua tese de doutorado:

No trem, o filme ainda não tinha forma era mais sensação. Andando pelos vagões, vendo as ranhuras na superfície metálica, a ferrugem amarronzada dos trilhos, a fisionomia das pessoas olhando pelas janelas, como se estivessem a rever suas vidas por meio do que esse recorte quadrado proporcionava. (BARROS, 2012, p. 22).

A reflexão de Barros sobre o delineamento de um documentário produzido em conexão com a atividade acadêmica conta com doses de lirismo, presentes também no filme de traços autobiográficos sobre o qual se debruça: "A memória foge da lucidez e encontra o presente numa atmosfera carregada de sinais poéticos. Ela se refaz e é renovada pela liberdade que somente o jogo da poesia pode lhe proporcionar." (BARROS, 2012, p.31).

### 3.4 TENDÊNCIAS DO DOCUMENTÁRIO: ONDE SE SITUA O FILME QUE PROPOMOS CONSTRUIR?

"Dentro da história do documentário existem momentos-chave, de reviravolta estilística, que influenciam o cinema como um todo" (RAMOS, 2008, p.269). Fernão Ramos faz a afirmação em alusão à emergência do cinema verdade, com a chegada dos dilemas da enunciação ao documentário, acompanhados da valorização da constituição da subjetividade e da ênfase nas circunstâncias da tomada. Jean Rouch e Edgar Morin predicam, com o exemplo de *Crônica de um verão*, o aproveitamento das novas tecnologias (aparelhos portáteis de som e imagem) para a abertura da narrativa à intervenção do cineasta e para procedimentos desconstrutivos (a análise do material filmado por realizadores e personagens que refletem sobre suas

participações, por exemplo, já integrava o filme), na realização de documentários participativos com viés narrativo reflexivo, no resumo de Ramos.

Rejeitando a pretensão de invisibilidade dos norte-americanos do cinema direto, Rouch defendia, com o *cinéma vérité*, a necessidade de se reconhecer o impacto da presença da equipe. O etnógrafo e diretor optava, nas palavras de Michael Renov, por “gerar a realidade”: “Rouch impulsionava a observação do participante para novos patamares da interatividade; ele via a câmera como um ‘estimulante psicanalítico’ capaz de precipitar a ação e a revelação do personagem”. (RENOV, 2005, pp. 251-252).

Ao contrário do direcionamento às questões da subjetividade, como ocorrido na França, no documentário brasileiro o advento do som direto esteve relacionado, até pela conjuntura sócio-política e econômica que se vivia no País nos anos 60, ao que Bernardet chamou de modelo sociológico, que se esmerava na entrega da palavra a indivíduos das classes populares, na apresentação e diagnóstico de problemáticas sociais e na construção do tipo sociológico<sup>13</sup>: “(...) O filme funciona porque é capaz de fornecer uma informação que não diz respeito apenas àqueles indivíduos que vemos na tela, nem a uma quantidade muito maior deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno.” (BERNARDET, 2003, p. 19). Filmes como *Maioria absoluta*, de Leon Hirszman e *Viramundo*, de Geraldo Sarno, encaixam-se neste modelo, no qual, como indicado por Karla Holanda, a acentuada preocupação social e espírito missionário, marcantes na época, colaboravam para que os cineastas se imbuíssem da crença na mudança da sociedade decorrente de suas atuações.

Na análise de Holanda, assim como a história moderna passou cada vez mais a incluir entre seus interesses o universo do micro<sup>14</sup>, o documentário brasileiro na contemporaneidade, tende, a partir de *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho (obra que rompe com o modelo que vinha sendo praticado) a voltar-se para o subjetivo, em abordagem particularizada que, embora traga indiretamente o

---

<sup>13</sup> Como lembra Silvio Da-Rin: “O sistema particular/geral, em que um ator social fornece matéria-prima para uma generalização produzida pelo filme, é um recurso retórico recorrente do documentário, desde Grierson.” (DA-RIN, 2008, p.202).

<sup>14</sup> Karla Holanda contextualiza a definição de micro-história: “(...) a prática historiográfica que utiliza uma reduzida escala de observação, ou na análise da história de indivíduos ou da história de comunidades, diferenciando-se da história-síntese. Privilegiando o recorte minúsculo, a micro-história costuma construir ‘tramas aparentemente banais’, envolvendo gente comum.” (HOLANDA, 2006, p.04).

contexto social, coloca em primeiro plano os dramas individuais. Ela chama a atenção para o paralelismo destas tendências:

Como reflexo desse momento político-cultural no mundo e, de modo particular, com a abertura política que se consolidava no Brasil, percebemos uma mudança na prática de abordagens empregadas nos documentários brasileiros, a partir de meados dos anos de 1980. Assim como os micro-historiadores, boa parte dos cineastas brasileiros atuantes nesse período e, por conseguinte, os que se dedicaram ao documentário e passaram a utilizar a abordagem particularizada, veio de uma orientação marxista. (HOLANDA, 2006, p.04).

Sobre o resgate das memórias pessoais como método para a abordagem da História, Ecleá Bosi, em discurso que podemos relacionar com o da crítica ao documentário de pretensão socializante, adverte que:

(...) o pesquisador deve enfrentar o fato de que uma história de vida, ou mil histórias de vida jamais substituirão um conceito ou uma teoria de História. Depoimentos colhidos, por mais ricos que sejam, não podem tomar o lugar de uma teoria totalizante que elucide estruturas e transformações econômicas, ou que explique um processo social, uma revolução política. (BOSI, 2003, p.49).

Holanda ressalta que embora a prática historiográfica tenha compromissos diferentes da prática documentária no que toca a demonstração de documentos e fontes como prova de acontecimentos, não se pode negar suas proximidades "(...) já que as duas práticas dialogam com o ambiente sócio-político-cultural, portanto, com a 'realidade', e usam instrumentos semelhantes, como pesquisa, documentação, entrevistas." (HOLANDA, 2006, p.12).

No nosso caso, não podemos dissociar a pesquisa do documentário. César Guimarães também comenta sobre pontos coincidentes entre os procedimentos de investigação de pesquisadores e as interrogações de documentaristas, em fala que remete à interdisciplinaridade a que nos referíamos há pouco. Ele questiona, referindo-se à abrangência de métodos empregados por ambos:

Ora, esse gesto que vale para o pesquisador não valerá também para o próprio documentário, com seus métodos de pesquisa, de interrogação, de promoção de encontros, de obtenção de depoimentos e testemunhos, de criação de espaços de conversação, de temporalidades abertas à escuta do que vem do outro, suas palavras certamente, mas também seus gestos, a postura de seu corpo, a tonalidade da sua voz, a paisagem de seu rosto?

Queremos crer que sim. Tanto o pesquisador quanto o documentarista encontram aí a oportunidade de realizarem escolhas diante de uma impossibilidade: a de sair fora da linguagem ordinária. (GUIMARÃES, 2005, p. 84).

Outra tendência percebida nas produções documentais, especialmente nas ainda mais recentes, é a da veia ensaística. Ela manifesta-se de diferentes maneiras. Como no exemplo mencionado de *São Paulo - Sinfonia e cacofonia*, pode estar relacionada ao resgate de material audiovisual; ou se desenvolver a partir de imagens fotográficas, como ocorre em *48*, de Susana de Sousa Dias, e em *Ulisses*, de Agnès Varda. Pode ainda construir-se com subsídios diferentes da ressignificação de material, relacionando-se, por exemplo, à autobiografia, entre outras possibilidades

Como já expressamos, em nosso projeto nos sentimos identificados com os documentários de inclinação ensaística, especialmente no que tange suas cargas de experimentação e, como indicado por Ilana Feldman, no tocante também às regras organizadas a partir de um questionamento conceitual e elementos de mosaico que formam o jogo no qual interessa a consciência sobre sua contingência. Sobre o ensaísmo documental, Feldman enfatiza ainda a hesitação entre a busca de verdades e a impossibilidade de fixá-las: "Entre os ditos e os não-ditos, o ensaio parece valorizar o que sempre escapa e o que está calado, aquilo que não se é sendo e não se diz dizendo." (FELDMAN, 2012, p. 24).

Ao mesmo tempo, percebemos que nossa proposta dialoga, dentro da sistematização proposta por Arthur Autran, com a categoria que ele define como modelo antropológico, em que predominam longos planos e montagem discreta. Segundo Autran, ao contrário do modelo sociológico no qual a perspectiva é pautada por uma tese, no modelo antropológico não se busca a defesa de um ponto de vista:

Já o modelo antropológico pauta-se por uma postura descentrada da parte do realizador e marcada por uma perspectiva descritiva, o que absolutamente não quer dizer neutralidade. O filme busca dar impressão ao espectador de menor interferência possível, daí a ausência e /ou diminuição na participação da locução, os planos mais longos e a montagem menos agressiva. (AUTRAN, 2004, p.225).

Além do modelo sociológico e do antropológico, Autran define ainda o estrutural - cujas características assemelham-se ao modo de representação

reflexivo, na categorização de Bill Nichols<sup>15</sup> - no qual também detectamos pontos comuns com a proposta de criação de documentário que buscamos traçar: explicitação dos processos de decomposição e recomposição inerentes ao discurso, alta dose de reflexividade e o assumir-se nitidamente como modelo construído.

A título de resumo, podemos destacar que as tendências ou vertentes com as quais nos identificamos, e a partir das quais elaboramos nossa proposta de "passagem a limpo" de um documentário, descendem, em linhas gerais, dos pressupostos do cinema verdade. Os modelos antropológico e o estrutural da sistematização de Autran e o filme ensaio se constroem como variações ou desenvolvimentos de questões já experimentadas no documentário francês dos anos 60.

Tal como a máscara que oculta ao mesmo tempo em que revela, ou revela justamente porque oculta, as renovadas práticas interativas, reflexivas e ensaísticas, filiadas à tradição do cinema vérité francês, têm semeado a ultrapassagem, não desprovida de tensão e de problematização, das dicotomias tão caras a nossa tradição de pensamento socrático - platônico, como os pares essência/aparência, profundidade/superfície, autenticidade/encenação e realidade/ficção. (FELDMAN, 2012, p. 24).

### 3.5 PRIMEIRAS VISITAS E A APROXIMAÇÃO POR INTERMÉDIO DA FOTOGRAFIA

Nosso interesse pela memória e história de vida de pessoas ex-internas dos antigamente denominados leprosários intensificou-se a partir da amizade com Paulo Pereira, o Paulinho, morador da Colônia de Ubá. Em conversas informais percebemos, inclusive pela maneira como ele já organizava suas fotos de família e construía seus relatos<sup>16</sup>, a necessidade de que este material e esta cultura, material e imaterial, fossem documentados, divulgados e preservados. Movidos por razões

---

<sup>15</sup> Bill Nichols ressalta que o documentário reflexivo surge do desejo de fazer que as próprias convenções da representação se façam mais evidentes, o que coloca à prova a impressão de realidade. (Nichols, 1997).

<sup>16</sup> Apresentamos cópia de parte do material elaborado por Paulinho, (reproduzido e apresentado com seu consentimento) junto aos anexos.

de ordem sentimental, relativas à simpatia por este núcleo - simpatia esta construída a partir de visitas informais, correspondentes às primeiras incursões na comunidade – nos animamos a desenvolver a pesquisa, aproveitando os laços de amizade que, por intermédio do meu pai, construímos no local.

A atuação na comunidade Padre Damião passa então a dar-se em duas frentes: o levantamento, junto a alguns dos moradores mais antigos de material fotográfico pessoal (relativo tanto à etapa pré-internação compulsória, como à vida na Colônia); e na realização de novos registros fotográficos. Paulinho, internado pela primeira vez em 1964, facilitou nossa inserção no grupo.

A prioridade era interpelá-los sobre o que têm a dizer hoje em relação ao processo que vivenciaram e sobre como as experiências vividas na Colônia conformaram seu estar no mundo. Nesse contexto, o papel das fotografias era evidenciar determinados aspectos de uma realidade visível, fundamentando reflexões ou com elas dialogando. Discorrendo sobre as potencialidades das fotos e demais documentos na rememoração, Anita Leandro<sup>17</sup> observa que elas possuem a propriedade de trazer à tona fatos que dificilmente surgiriam só com perguntas abertas ou dirigidas, por muitas vezes roçarem temas que só o entrevistado conhece e sobre cuja existência o entrevistador não poderia supor.

Ao mesmo tempo em que reativa a lembrança, a presença do documento assegura à testemunha uma elaboração exteriorizada da memória: ela analisa os documentos e interage com eles, o que lhe permite certo distanciamento em relação ao trauma vivido e uma organização do discurso fora do sistema de informação. Ela pode, até, calar-se, em razão da emoção provocada pela descoberta de uma foto. Na mediação da fala, o arquivo é um álibi, uma válvula de escape. (LEANDRO, 2015, p.114).

Segundo o entendimento da pesquisadora e diretora, os arquivos não trazem de volta o passado em estado bruto, mas suas ruínas. Passam a ter o papel de testemunha do tempo a partir dos enunciados que revelam, das coisas ditas e caladas a partir deles: "Um diálogo silencioso se estabelece entre a pessoa filmada

---

<sup>17</sup> As conclusões de Leandro partem de pesquisa estética e histórica, apresentada no artigo "Montagem e História: uma arqueologia das imagens da repressão". A montagem realizada a partir dos acervos de órgãos de repressão ativos à época do regime militar propõe o resgate de capítulo importante da história da resistência à ditadura. A pesquisa resulta no documentário *Retratos de identificação*, que restitui fatos até então não divulgados, graças ao tratamento dos arquivos variados e a confrontação destes diferentes vestígios do passado por testemunhas.

e os documentos, com seu testemunho mudo, à espera de uma fala que o torne audível.” (LEANDRO, 2015, p.114).

Diante da possibilidade de se realizar um trabalho de pesquisa relativo à memória de alguns dos ex-internos da Colônia, as incursões à comunidade passaram a ser mais frequentes. Além do registro de imagens, procedemos a uma coleta de dados, registrados em cadernos de campo. A partir do desenvolvimento de nossa familiaridade com o meio e da análise dos dados constantes nos primeiros cadernos de campo (escritos tendo como matéria prima a observação do entorno e a escuta das gravações, em áudio, das conversas estabelecidas com o grupo) foi possível detectar os assuntos mais caros aos ex-internos, aqueles mais frequentes quando conversamos, sobre temáticas relacionadas diretamente ou não às imagens fotográficas. Os relatos referentes aos laços familiares e às atividades laborais, estavam entre os mais levantados espontaneamente pelos entrevistados, assim como as questões relativas à estrutura de funcionamento da Colônia e suas particularidades.

Seguimos com a câmera fotográfica retratando detalhes e planos gerais de lugares nos quais a vida da comunidade se desenvolvia e desenvolve atualmente, como os espaços de convivência e lazer (as praças e o Clube 7 de setembro, por exemplo), locais onde parte dos trabalhos eram realizados (como por exemplo a estação de tratamento de água), o cemitério, os diversos pavilhões, a cerca de bambu que ainda existe parcialmente e cuja função era isolar a Colônia (é conhecida como muro), a antiga cadeia, etc. Paralelamente continuamos dedicando-nos à observação das fotos aportadas pelos ex-internos, tanto aquelas da época das internações compulsórias, quanto as de anos mais recentes, utilizando-as como ferramenta de acesso a relatos das lembranças implicadas ou suscitadas.

Foi graças às fotografias que produzimos e depois devolvemos aos fotografados e, por outro lado, às fotografias que os moradores compartilharam conosco, que aos poucos nossos laços se foram estreitando. Sobre o trabalho com a fotografia no âmbito da antropologia, Bárbara Copque comenta que o suporte ajuda no estabelecimento de uma relação de proximidade entre o antropólogo, em seu papel de mediador, e as pessoas retratadas, contribuindo para a construção de relação quase confidencial, na qual o informante é transformado em interlocutor (Copque, 2011). Em sua concepção, a fotografia como mediadora do encontro etnográfico, além de reforçar a interação, permite a intensificação do ato de olhar

dos envolvidos no encontro e anima relatos verbais sobre as identidades e subjetividades dos retratados. Ao falar sobre a própria imagem, o sujeito se torna ativo na representação de si mesmo e de sua cultura.

Copque nos fala ainda sobre a capacidade que a leitura e a (re)interpretação de uma imagem tem de incentivar a criação de campos dialógicos, que inclusive ampliam o significado original da imagem fotografada, e assinala que, como instrumento etnográfico, a fotografia favorece o diálogo e estimula a autorreflexão. Esta perspectiva do diálogo remete a um dos paradigmas descritos por James Clifford ao discutir os modos de autoridade ligados à experiência da escrita etnográfica. Entre eles, o modo dialógico é o que mais nos interessa, por ressaltar os elementos discursivos circunstanciais e intersubjetivos. Nossa abordagem na interação com a comunidade busca zelar pela polifonia característica do modelo - na construção de processo no qual modificamos e somos modificados pelo outro - embora cientes da ressalva de Clifford sobre as limitações nele contidas: "Enquanto as etnografias articuladas como encontros de dois indivíduos podem com sucesso dramatizar o dar-e-receber intersubjetivo do trabalho de campo e introduzem um contraponto de vozes autorais, elas permanecem *representações* do diálogo." (CLIFFORD, 2008, p. 44).



Figura 01: Vista geral do entorno da Colônia.

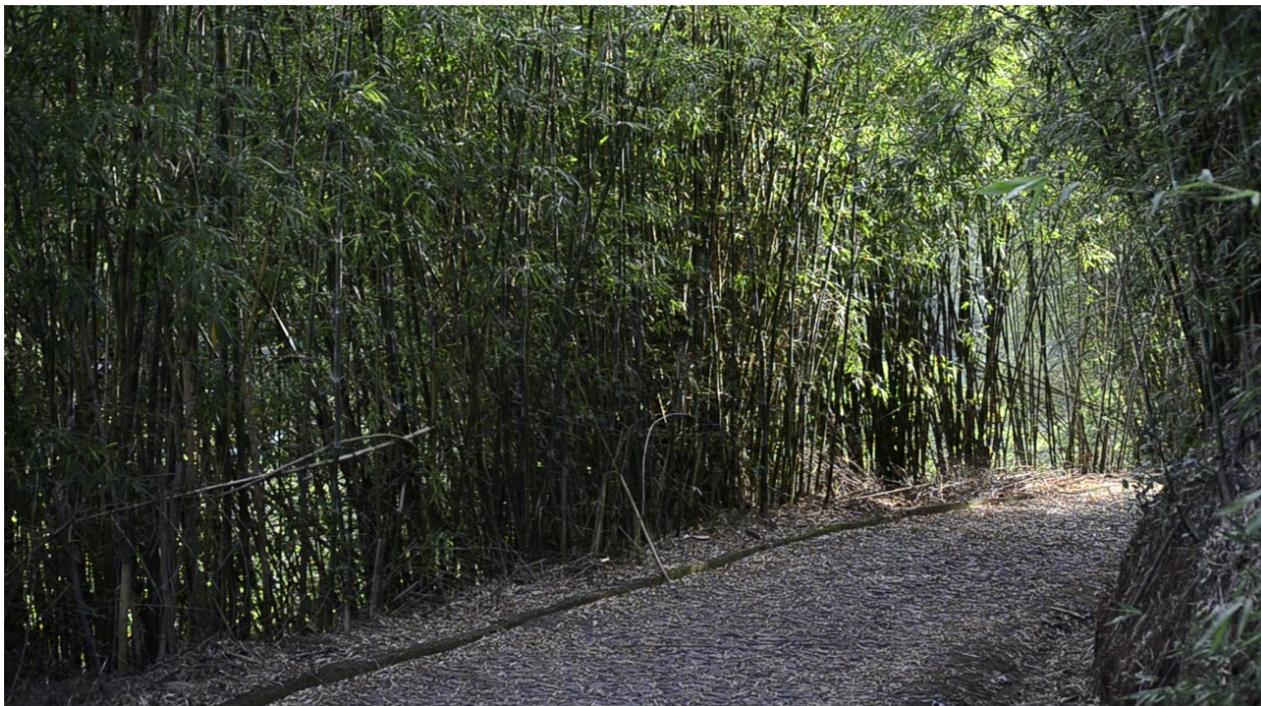


Figura 02: Trecho remanescente do bambuzal que isolava a comunidade.



Figura 03: Pavilhão que abrigava a cadeia, hoje parcialmente ocupado por igreja evangélica.



Figura 04: Paulinho nos mostra a "estufa": antiga cadeia local.



Figura 05: Placas de sinalização no interior da comunidade.



Figura 06: Pequena estação de tratamento de água.



Figura 07: Rua da Colônia.



Figura 08: Uma das vias principais da Colônia.  
(Detalhe de trecho da cortina de bambu ao fundo).



Figura 09: Chiquinho na sede social do Sete de Setembro Futebol Clube.



Figura 10: Cachorro do Mato em sua casa.



Figura 11: Libergina em sua casa.

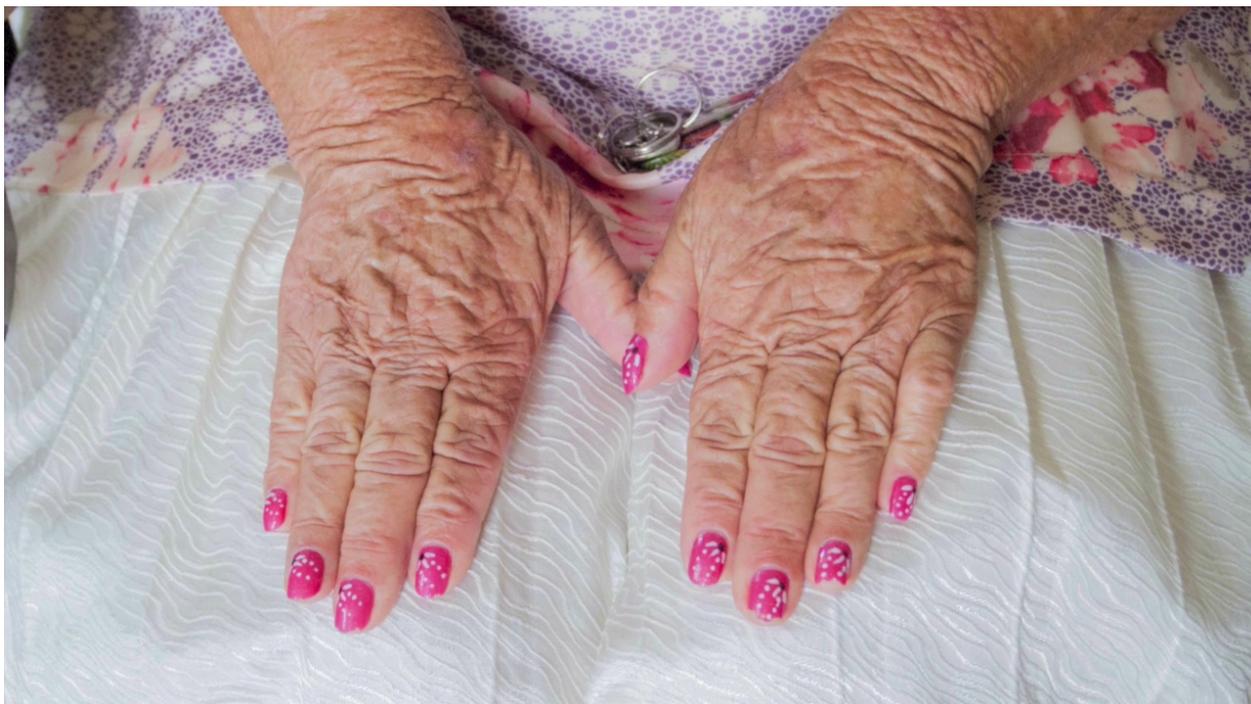


Figura 12: Detalhe das unhas de Libergina, sempre decoradas com desenhos.

### 3.6 FOTOGRAFIAS PESSOAIS NO DESENCADEAMENTO DE RELATOS

Conhecemos a dimensão da riqueza da narrativa de Paulinho e a forma didática como articulava as complexidades da memória, com os pés bem firmes na perspectiva do presente, um pouco antes da nossa primeira incursão à comunidade com fins de filmagem. Perguntamos a Paulinho, na nossa visita anterior, por fotografias antigas da Colônia ou de antes de sua internação e pedimos que juntasse algumas delas para nos mostrar da próxima vez. Quando retornamos, passados dois meses, ele nos esperava com as fotografias ordenadas sob critérios mais afetivos que cronológicos<sup>18</sup>, dispostas em páginas nas quais escrevia reflexões

---

<sup>18</sup> César Augusto de Carvalho, acerca do processo de pesquisa antropológica com fotografias de família, descreve os registros temporais como fatores embaralhados, difíceis de se articular cronologicamente, com saltos entre imagens e entre idades: "Com a fotografia, a ditadura do tempo presente é quebrada. O tempo experimentado, mesmo em termos de vivência individual, nunca é linear ou monolítico. O self é sempre o resultado de uma bricolagem na qual se juntam dimensões, atitudes e identidades diferentes, mesmo em se tratando de um mesmo indivíduo. Somos muitos, na verdade. Temos muitas identidades e estas não têm necessariamente a mesma idade. (CARVALHO, 2011, p. 110).

sobre emoções suscitadas pelas imagens, além de uma análise complexa de diferentes dimensões de sua trajetória e dos marcos que a dividiam. A curadoria das fotos demandou que Paulinho empregasse esforço e energia. Jacques Aumont, em *A Imagem*, fala sobre a exigência destes elementos não apenas na etapa de organização, mas também de leitura ou interpretação: "Reconhecer alguma coisa em uma imagem é identificar, pelo menos em parte, o que nela é visto com alguma coisa que se vê ou se pode ver no real. É pois um processo, um trabalho, que emprega as propriedades do sistema visual." (AUMONT, 2002, p. 82).

Paulinho já havia organizado uma espécie de biografia fotográfica anteriormente, em atividade desenvolvida na escola, quando decidiu regressar aos estudos. Agora ele voltava a organizá-las, colando-as em folhas avulsas, nas quais escrevia observações sobre sua trajetória. Miriam Moreira Leite, no livro *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*, descreve a importância das informações não imagéticas como elementos necessários no esforço para compreensão das imagens. Dedicatórias, legendas, setas, riscos e demais marcas merecem, segundo ela, tanta atenção como os depoimentos verbais dos fotografados ou donos de acervos. (Leite, 1993).

Comentando as fotos de seu arquivo pessoal, Paulinho levantou questões sobre sua família e atividades laborais e sociais por ele desenvolvidas fora e dentro do ambiente da Colônia. No início procuramos deixá-lo à vontade para destacar as imagens que mais lhe interessassem e tecer seus comentários espontaneamente. Em momentos posteriores, formulamos indagações tocantes ao material fotográfico apresentado, buscando dados sobre os contextos de produção das imagens.

Fabiana Bruno, a partir de sua experiência com fotobiografias<sup>19</sup> e a montagem visual de memórias dedica parte de seus comentários à importância da observação do movimento do olhar do informante ao ver a fotografia. Tal movimento está paralelamente acompanhado de um trabalho particular de memória. Em sua pesquisa, ela propõe ao grupo de pessoas idosas com as quais trabalha, diferentes arranjos visuais da memória: com a disposição das fotografias escolhidas

---

<sup>19</sup> Fabiana Bruno explica sua acepção da palavra: "(...) o termo fotobiografia é empregado para remeter a um conceito alinhado a narrativas humanas, e que por sua vez, movimenta-se para além da utilização unicamente descritiva ou ilustrativa da imagem fotográfica, nos convidando a pensar na existência de histórias visuais, que têm como origem camadas de significações, quer seja de memórias, de imaginação, quer sejam de descobertas imagéticas. Uma espécie de arqueologia visual de histórias de vida." (BRUNO, 2014, p.10).

previamente por eles horizontalmente, verticalmente e em formato circular. Considerando a expressividade dos conjuntos no tocante ao trabalho operacional de uma memória sensorial, Bruno conclui que cada arranjo provoca uma leitura, com distintas interrelações e associações. Foi curioso observar que, de maneira análoga, as fotografias de Paulinho ordenadas em folhas proporcionavam relatos com mais encadeamentos e interrelações do que aqueles gerados pelas imagens avulsas, que também nos mostrou posteriormente.

Observamos ainda que a partir do material foram traçadas referências sobre espaços públicos da Colônia não necessariamente contidos nas imagens e sobre a relação dos moradores com esses espaços. Foi o que ocorreu, por exemplo, quando Paulinho, observando sua foto ao lado de um amigo, relatou as atividades de lazer empreendidas ao fim do dia (de conversas, músicas, troca de ideias) em zonas comuns. Interessante também observar, levando-se em conta o papel da fotografia no desencadeamento de relatos, como uma foto propiciou sua narrativa sobre as disputas entre os dois times de futebol da Colônia e as implicações destas disputas no convívio social.

As fotografias do artefato desenvolvido por ele para o trabalho com o barro, como meio de produção de tijolos, apontou para questões relativas à obtenção de sustento e conseqüente autonomia financeira, e para temas relacionados às disputas de poder, já que, segundo relatou, uma das razões para que sua atividade fosse abandonada esteve condicionada a interesses relacionados ao uso do espaço então por ele explorado e convertido posteriormente em campo de futebol.

Um dos pontos enfatizados por Bruno a partir das investigações ligadas às fotografias pessoais envolve a questão das imagens como despertadoras de lembranças, gerando, alimentando, realçando e formando o que denominamos histórias de vida. A pesquisadora afirma ter se dado conta de que toda imagem é a memória de uma memória. Sobre os desdobramentos do material imagético nos discursos construídos tendo-os como referencial, ela resume:

Diante desses recursos imagéticos se puseram a relatar, a partir das fotografias e com elas, suas memórias, suas experiências, suas visões de mundo e de uma sociedade das quais se sentiam, sempre, os atores. Os dados tinham se multiplicado e as questões também. (BRUNO, 2006, p.64).

Boris Kossoy também toca a questão dos desdobramentos ao falar da "realidade da fotografia", em sua interpretação, o ponto nodal da expressão fotográfica.

Seria esta enfim, a realidade da fotografia, uma realidade moldável em sua produção, fluída em sua recepção, plena de verdades explícitas (análogas, sua realidade exterior) e de segredos implícitos (sua história particular, sua realidade interior), documental, porém imaginária. Tratamos pois de uma expressão peculiar que, por possibilitar inúmeras representações/interpretações, realimenta o imaginário num processo sucessível e interminável de construção e criação de novas realidades. (KOSSOY, 1998, p. 46).

Vale ressaltar ainda as referências, ainda que indiretas, nas falas de Paulinho sobre a questão da situação de isolamento (e marginalização) a que estavam expostos os moradores da Colônia e sobre a questão do poder simbólico da fotografia na estreita relação que mantém com seu referente. Ambos temas foram trazidos à tona no relato sobre seu irmão. Ao mostrar-nos a foto desse irmão, Paulinho nos conta que sua mãe, também atingida pela hanseníase e internada na Colônia, entristecida pelo fato de o filho não a visitar, um dia decidiu queimar as fotos que o retratavam. Paulinho impediu que o fizesse e até hoje as guarda como recordação do irmão.

Philippe Dubois discute a conexão que estabelecemos com fotografias, sentimento feito de distância na proximidade, de ausência na presença, de imaginário no real e que lhe confere sua aura: "(...) todo o fetichismo da imagem fotográfica vem dessa dupla postura: a foto como objeto pode ser tocada, enquadrada, colecionada, encerrada, queimada, rasgada, abraçada, justamente quando nos mostra apenas ausência." (DUBOIS, 1993, p.314).

Segundo o raciocínio do teórico, a foto será sempre em grande parte uma imagem mental: "Uma foto não passa de uma superfície. Não tem profundidade, mas uma densidade fantástica. Uma foto sempre esconde outra, atrás dela, sob ela, em torno dela." (DUBOIS, 1993, p.326). Ele as vê como dispositivos psíquicos de primeira linha. "Entre olho e memória, entre olhar e pensamento, entre visibilidade e latência, bate a foto. Com toda a força, bate as asas, vai e vem, escorrega incessantemente de um ao outro." (DUBOIS, 1993, p. 330).

Nos relatos de Libergina Maria de Oliveira, moradora da Colônia desde os 12 anos de idade, o fetichismo da imagem fotográfica também se revela. Ele não é

suscitado, entretanto, apenas pela presença das fotos, mas principalmente pela ausência delas. Reproduzimos um pequeno trecho de nosso "caderno de campo" em que anotamos episódio de sua narração referente à fotografia.

"Começamos a visita pela Dona Libergina. Ela está convalescente de uma operação de catarata. A enfermeira da Colônia vem três vezes ao dia para vê-la e pingar os colírios. Está sendo muito cuidadosa no pós operatório e reclama que nessas horas é difícil viver sozinha. O assunto remete a seus casamentos. Dona Libergina conta que foram cinco: três maridos oficiais e dois 'amasiados'. Pergunto se tem alguma foto dos ex-maridos e ela diz que antes tinha mas que rasgou todas. Depois revela que sobrou apenas uma, na carteira. Pergunto se ele foi o último, ela diz que não, que foi o do meio, e comenta que todo mundo que vê a foto diz: 'Nossa, que bonito!'. Brinco com ela, dizendo que então foi por isso que ela guardou justo a dele. Ela solta uma de suas gargalhadas. Quando indago sobre o paradeiro dos ex-companheiros, dona Libergina, que já havia relatado em outra ocasião ter sido inúmeras vezes vítima de violência doméstica, responde rápido: 'Morreram todos... Graças a Deus!'."

### 3.7 O ARQUIVO FOTOGRÁFICO DE JOSÉ AFRÂNIO DA SILVA

No percurso de levantamento de material fotográfico junto à comunidade, tivemos a feliz surpresa de que José Afrânio da Silva nos apresentasse seu arquivo, mistura de fotos pessoais e institucionais, organizadas e catalogadas com esmero. Internado em 1964, José Afrânio dedicou mais de trinta anos ao magistério e conhece a Colônia e seus habitantes em profundidade.

A maior parte das fotografias, posteriormente ordenadas por ele em álbuns em função das décadas em que foram produzidas, lhe foram entregues por Heitor Peixoto Toledo, médico humanista que de 1956 a 1990 dirigiu a Colônia. Figura querida pela maioria dos ex-internos, Dr. Heitor, como era chamado, via nas atividades esportivas, culturais e comemorativas, oportunidades para inserir as pessoas atingidas pela hanseníase em eventos fora dos limites da comunidade e de trazer convidados à Colônia.

Parte da memória social da Colônia encontra-se representada nestas fotografias. Em época em que câmeras fotográficas operavam em geral apenas nos dias considerados especiais, temos imagens das festas cívicas, bailes, jogos de futebol, bandas de música. Folhear os álbuns em companhia de José Afrânio é adentrar tanto o universo de suas experiências pessoais como as experiências pretéritas da coletividade. Do mesmo modo que os eventos nelas retratados contribuíam para o fortalecimento dos sentimentos de pertencimento ao grupo, as imagens também colaboram para a definição identitária da Colônia. Abílio Águeda comenta sobre esta forma de atuação da imagem fotográfica:

O artefato fotográfico possibilita a construção visual da auto representação e da auto identificação de atores e agentes sociais, constituindo um estratégico lastro material e documental que ao mesmo tempo estrutura e é estruturado por memórias individuais e coletivas. As imagens dos retratos fornecem e fortalecem o sentido de coesão/pertencimento e de diferenciação/estranhamento entre os grupos sociais, definindo e delimitando fronteiras identitárias. (Águeda, 2011, p.141).

Nem só de festividades, entretanto, são compostos os registros fotográficos tão cuidadosamente mantidos por José Afrânio. Eles trazem também o outro lado da vida na Colônia, o da dor e dos maus tratos. É o caso das imagens de chegadas de doentes: trens com vagões especiais para as vítimas de hanseníase e caminhões com pessoas amarradas, trazidas à força, são retratados em fotografias desconcertantes para quem as comenta e para os que escutam os relatos permeados pela dor. No livro *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag teoriza sobre os diferentes mecanismos implicados na leitura de imagens do sofrimento:

Mas, além de choque, sentimos vergonha ao olhar uma foto em close de um horror real. Talvez as únicas pessoas com direito a olhar imagens de sofrimento dessa ordem extrema sejam aquelas que poderiam ter feito algo para minorá-lo — digamos, os médicos do hospital militar onde a foto foi tirada — ou aquelas que poderiam aprender algo com a foto. Os restantes de nós somos voyeurs, qualquer que seja o nosso intuito. (SONTAG, 2003, posição 424).

Sontag defende que, embora as fotografias de atrocidades sejam meios de tornar “mais real” para pessoas socialmente privilegiadas assuntos que estas prefeririam ignorar, as fotos poderiam simplesmente acarretar para “a atordoada

consciência continuamente reabastecida por informações fotográficas de que coisas terríveis acontecem”, a manutenção da situação, ao invés de uma mobilização por justiça.



Figura 13: Paulinho nos mostra seus arquivos de fotografias.



Figura 14: José Afrânio (primeira foto, em sentido horário) e Paulinho nos mostram seus arquivos de fotografias.

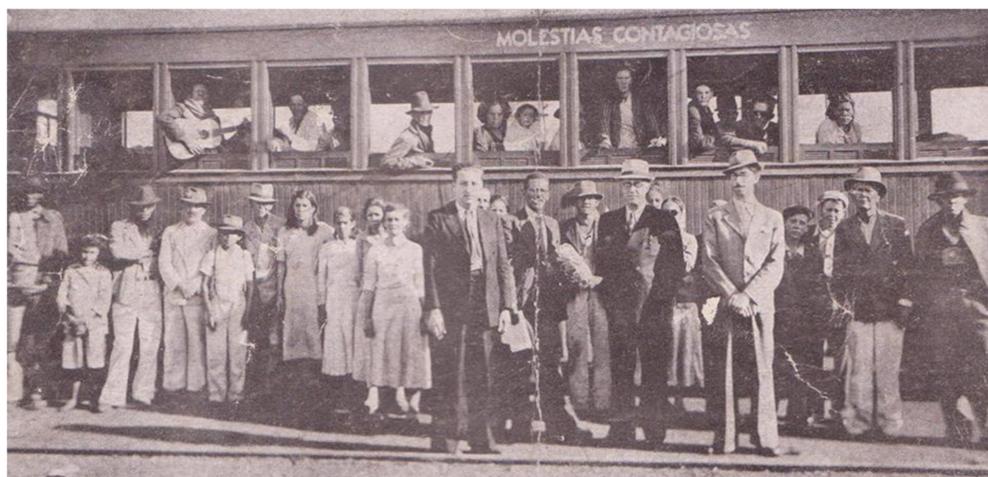


Figura 15: Reprodução de algumas das fotografias mais antigas dos arquivos de José Afrânio, retratando a chegada de ex-internos à Colônia e parte das primeiras instalações.



Figura 16: Fichário com fotografias do arquivo de José Afrânio: festividades e patriotismo.



Figura 17: Reprodução de fotografias do arquivo de José Afrânio.

(Ele é retratado na imagem inferior à esquerda, em evento na escola em que lecionava. A anotação na foto inferior à direita indica que registra a primeira saída de times de futebol locais , em 1975).

### 3.8 PARA ALÉM DA IMAGEM

Além das fotografias, objetos cotidianos também desencantaram a construção de narrativas, como ocorreu, por exemplo, a partir das panelas da casa de Paulinho. Ariadas à perfeição por sua mulher, Antonieta Pereira, elas chamam a atenção de quem entra na casa da família, penduradas reluzentes nas paredes da cozinha, parecem espelhadas de tão limpas. Ao escutar nosso comentário sobre o brilho do alumínio, Paulinho se apressa em buscar em uma cristaleira próxima outros objetos de uso doméstico feitos do mesmo material, expressando sua crítica à administração da Colônia em tempos de internação compulsória pela escolha de artefatos de metal para recipientes de alimentos.

Reproduzimos seu comentário, também extraído de nossos cadernos (a partir de gravação de áudio) sobre a inadequação do alumínio na constituição de copos e pratos usados na Colônia: "Eu pensei que era.. alguém me disse que não era proposital. Era porque naquele tempo não existia plástico. E se fosse de louça, poderia dar muito desfalque, devido à sensibilidade dos companheiros. Pegar um prato de louça, derrapa e cai, quebra mesmo. De plástico não era muito usado. Mas eu, no modo de entender, acho que era mais sacanagem as vasilhas que eles colocavam para a gente usar. Caneca de alumínio, prato de alumínio, qualquer um de nós, que pegasse um prato quente, de repente ... a gente acha que não tá quente. Mas quando vê que tá quente, já queimou. Por que? Não temos essa sensibilidade de encostou: 'tá quente, tá frio'. Eu acho que era proposital. Porque uma vez que a pessoa pegasse ali, queimou a mão, ele tava marcado. Qualquer lugar que ele fosse, ele tinha o machucado na mão."

Independente das desconfianças de Paulinho procederem ou não, sua fala nos diz muito sobre a pouca fiabilidade que mantinha nas políticas públicas de saúde e da maneira, como mínimo incompetente, do Estado lidar com a doença. O fato de que cogite esta desconfiança, que partindo apenas de seu discurso não podemos saber se infundada ou verdadeira, é indicativa, portanto, da maneira como se instituíam as dinâmicas de controle na Colônia e as relações entre administração e internos.

A partir do relato de suas desconfianças sobre o uso proposital do alumínio, ele fez referência a mais um elemento que também considera estigmatizante: a

pomada catinguenta. Segundo Paulinho, uma espécie de unguento que por muito tempo se usou para tratamento dermatológico, inclusive para queimaduras que decorriam do contato com copos e pratos de alumínio, tanto em Ubá como em outras colônias (como a de Santa Izabel, em Betim-MG, onde também estive), a pomada era mais mal cheirosa que eficaz, o que indicaria que na realidade servia não como remédio, mas como marca para sinalizar a presença da doença, e do doente, onde quer que este fosse, já que uma vez aplicada, seu cheiro demorava a sair da pele. Segundo o depoimento de Paulinho, respaldado pelo de alguns de seus ex-companheiros de confinamento com os quais conversamos, o medicamento, usado até por volta de 1992, era fabricado dentro das colônias e seu cheiro poderia ser sentido num raio de aproximadamente dez metros.

Ao elaborar a recordação sobre a pomada, ele traz à tona mais um elemento ligado à vigilância e ao jogo de poder do modo como se tratava as pessoas atingidas pela hanseníase. Toca também outro caminho da lembrança, que muitas vezes nos escapa à hora de trabalhar com histórias de vida. No presente capítulo falamos da relação da memória com as imagens e no seguinte também abordaremos a maneira como se articula com elementos sonoros. Nem sempre se atenta, entretanto, como constatamos na bibliografia acessada sobre o tema, para sua ligação com sentidos como o tato, o paladar e, neste caso, o olfato. Paulinho e outro de nossos entrevistados, Sebastião Fabiano Coelho - conhecido como Cachorro do Mato - ao fazerem alusão à tal pomada, em conversa conjunta que mantivemos, disseram que ao mencioná-la voltavam imediatamente a sentir o forte cheiro que exalava.

## 4 O PROCESSO DE TESSITURA DO FILME

*Construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho.*

**Alberto Manguel**

### 4.1 SOBRE AS PRIMEIRAS VISITAS COM FINS DE FILMAGEM

No início de 2013, partimos para Ubá com a intenção de gravar os bate-papos com os moradores da Colônia. Era nossa primeira incursão com fins de filmagem, visando a produção do minidocumentário *Cortina de bambu* (que pode ser assistido no site da Agência Pública, através do seguinte link: [apublica.org/autor/renata-meffe](http://apublica.org/autor/renata-meffe)). Preparamos o equipamento - o mais reduzido possível - e elaboramos um roteiro de perguntas para cada um dos nossos agora personagens, baseado em conversas prévias e revelações escutadas, com indagações que direcionavam a narrativa a determinadas questões que nos pareciam mais interessantes, aquelas relativas ao cotidiano da vida na Colônia nos tempos de isolamento.

Queríamos, desde o início, que os rastros de produção estivessem presentes nos registros audiovisuais para que o filme abordasse em sua estrutura o encontro entre realizadores e personagens e explicitasse a carga de fabulação contida na *mise en scène* diante da câmera. Nos interessava registrar não apenas a chegada da equipe à casa de cada um dos personagens, mas também nossa aproximação à instituição Colônia. Para isso, posicionamos o tripé na caçamba da pequena caminhonete, tipo *pick up*, em que viajávamos. O trecho de oito quilômetros da estradinha que une a BR 265 à entrada da Colônia foi registrado pelo nosso fotógrafo Carlos Velázquez que, em pé na carroceria, tentava estabilizar o equipamento como podia e gravar o entorno bucólico da estrada cheia de curvas.

A ideia corroborava nossa intenção de com o filme registrar a documentação de um processo de filmagem que trata da relação entre aqueles que se propõem a transmitir as histórias e os personagens que as relatam, procedimento que vinha sendo proposto e praticado por documentaristas desde os anos 60, com o registro das circunstâncias da tomada, como vimos no capítulo anterior.

Dentro desse espírito, pensávamos seguir a estratégia utilizada por Eduardo Coutinho em alguns de seus filmes, nos quais a narrativa incorpora a chegada e a saída das casas e comunidades, ajudando a definir a linearidade temporal e espacial das histórias<sup>20</sup>. Nossa chegada, porém, não transcorreu do modo como havíamos previsto. Quando o carro aproximava-se da guarita, localizada na portaria que delimita a área da Colônia, e que havíamos atravessado sem nenhum tipo de inconveniente nas visitas anteriores, detectamos a sinalização de um guarda para que nos detivéssemos. De longe ele já havia avistado o Carlos, de pé na carroceria, operando a câmera com uma das mãos enquanto acenava com a mão que mantinha livre, desenvolto qual passista em carro alegórico.

A entrada só nos foi permitida depois do nosso comprometimento de não filmar nas dependências da Colônia, valendo a orientação inclusive para o interior das casas dos moradores que planejávamos visitar na ocasião: além de Paulinho, Libergina e Cachorro do Mato, também Francisco Otavio de Souza, o Chiquinho. O incidente, ocasionado pela presença da câmera, serviu para lembrar-nos das implicações condizentes com o contexto da comunidade na qual gravávamos: um território, ainda hoje, permeado pelo controle e a vigilância.

Recordamos que além dos pavilhões que funcionam como moradias, as casas e demais espaços "privados" - a maior parte deles construída pelos próprios moradores - situam-se em terreno pertencente ao Estado de Minas Gerais. Ainda que na prática sejam os lares dos ex-internos e suas famílias, oficialmente são áreas públicas.

Sermos barrados sinalizou também as implicações decorrentes da presença do equipamento de filmagem. Quando íamos apenas para fotografar, embora o equipamento chamasse um pouco a atenção, não chegava a destacar-se tanto. O

---

<sup>20</sup> Desde *Cabra Marcado para Morrer*, o diretor já tematizava o próprio processo do documentário. A estratégia de registrar chegadas e saídas da equipe pode ser observada, por exemplo, em *Babilônia 2000*. Em *O Fim e o Princípio*, a narrativa se estrutura no aproximar-se e distanciar-se (entrar e sair), tanto da comunidade rural do Araçás (Em São João do Rio do Peixe, Paraíba) como das casas dos personagens que habitam a comunidade.

tripé e o gravador passaram a conferir à empreitada um ar profissional, despertando a preocupação dos guardas. Tal preocupação ocorria naquela ocasião de maneira mais acentuada pois, duas semanas antes, protestos organizados pelos moradores após incêndio em um pavilhão, contaram com a cobertura da imprensa, projetando uma imagem negativa dos administradores da instituição na mídia. Os ânimos estavam exaltados e o receio por parte da diretoria da Colônia acentuado.

Naquele dia, terminamos limitando-nos a realizar alguns registros fotográficos e gravações de áudio. Encaminhamos um pedido formal à administração da Fhemig em Belo Horizonte, explicando o desejo de realizar um minidocumentário a ser produzido em parceria com o Canal Futura e nossa entrada, após algumas semanas de negociação, foi autorizada, embora com restrições. Fomos informados de que toda captação de imagens em vídeo deveria ser acompanhada por alguém da administração local. Na prática, entretanto, tal acompanhamento não chegou a efetivar-se. Nos foi permitido gravar nas residências e áreas comuns sem nenhum tipo de supervisão, exceto em uma única ocasião: conversávamos com um dos moradores que liderava os movimentos de oposição aos então administradores e fomos convidados a comparecer à diretoria. Ao reiterar que o curta-metragem se centraria em aspectos relativos à memória dos moradores, em especial os idosos, com relatos sobre o cotidiano da Colônia nos tempos de internação compulsória, fomos liberados.

Atualmente, o processo de obtenção da autorização para seguir filmando na Colônia, agora para a produção de um documentário longa-metragem, tem transcorrido de maneira lenta. Imaginamos que devido a mudanças de diretoria da instituição, acumulem-se questões de papelada de ordem burocrática, além de, novamente, devido a recorrentes protestos e reivindicações por parte dos moradores. Tais protestos centram-se na demanda pela regularização da posse das moradias, tema que permanece nebuloso e cuja solução se mostra distante, já que dificilmente essas áreas pertencentes ao Estado, em zona hospitalar, serão transferidas aos moradores e seus descendentes, o que os deixa em situação de extrema vulnerabilidade e insegurança quanto ao futuro. Outra demanda refere-se ao acesso de ex-internos e familiares a atendimento médico no centro de saúde que funciona no complexo hospitalar da Colônia. Embora os ex-internos recebam atenção médica em suas casas, em alguns casos com visitas diárias de enfermeiros (para procedimentos de rotina, como a medida de pressão), o atendimento médico em diferentes

especialidades é, muitas vezes, direcionado a núcleos urbanos vizinhos: Ubá e Tocantins. Enquanto isso, pessoas de ambas cidades vão à Colônia para atendimento de reabilitação e fisioterapia, ginecologia, dermatologia, etc.

Estarmos munidos com o equipamento de filmagem, embora alterasse nossa relação com a administração, não chegou a influenciar de maneira significativa a dinâmica com os entrevistados. Em parte porque já dispúnhamos de certa intimidade com eles, por haver estado ali inúmeras vezes. Em parte também porque, apesar dos contatos prévios, sempre fomos forasteiros, ou seja, com ou sem câmera, tripé e gravador, por mais que tratássemos de inserir-nos na comunidade, não éramos dali, não havíamos vivido o isolamento e as condições de vida da Colônia. Nosso contato e diálogos estavam permeados pela distância existente em termos de experiências e realidades prévias. O documentarista Eduardo Coutinho, em palestra para historiadores em São Paulo, comenta sobre a interferência decorrente da presença, junto a grupos marginalizados, de alguém que não pertença ao universo retratado: “Na verdade, não é a presença da câmera que muda realmente, o que muda é a presença, junto de uma pessoa de uma outra classe social, que não pertence àquele mundo e que vem interrogar sobre uma questão”. (COUTINHO, 1997, p.167).

A formação de uma equipe literalmente familiar, porém, e tão enxuta quanto o equipamento que portávamos, somada ao fato de sermos os mesmos de quando ainda não éramos uma equipe, permitiu que a conexão com os personagens fosse mantida, bem como o clima de sintonia entre nós: Eu na direção dividia a captação do som com Carlos Velázquez, fotógrafo e marido. Completava o grupo Cesar Roland Franco, produtor e pai. As limitações técnicas decorrentes do reduzido equipamento, e da falta de prática no controle do mesmo, terminaram sendo compensadas pela manutenção da empatia estabelecida com os moradores.



Figura 18: Parte da Colônia vista do alto.



Figura 19: Guarda em portão de acesso à Colônia.

## 4.2 SOBRE OS CENÁRIOS

A partir das seguintes incursões, com nossa presença no local autorizada, concentramos esforços na coleta dos depoimentos, em conversas estabelecidas quase sempre na casa dos entrevistados. Paulinho, o morador da Colônia com quem compartilhamos relação de mais amizade, nos levava a diferentes residências e, registrando nossa entrada e saída das moradias, conversávamos sobre assuntos diversos.

Atenção especial era dada a detalhes do entorno, como quadros nas paredes e disposição dos móveis. Tal atenção destinada à decoração: imagens religiosas, bonés de times de futebol, calendários, fotografias, etc., visava coletar indícios, a serem oferecidos ao espectador, que pudessem contribuir para a composição da personalidade dos personagens. Já a ênfase nas fachadas das casas objetivava destacar a estrutura padronizada da Colônia, pois quase todas as residências obedecem ao mesmo modelo arquitetônico, bem como chamar a atenção para as variações promovidas pelos moradores, no sentido de promover diferenciações. Embora inicialmente iguais, as casas sofreram adaptações em razão de gostos pessoais. Nos pareceu pertinente registrar, num meio que privilegiava a homogeneização, estratégias adotadas pelos moradores para plasmar, no espaço arquitetônico, traços identitários particulares.

Os principais espaços destinados à moradia na Colônia Padre Damião são de três ordens. Há as áreas asilares, voltadas aos pacientes mais velhos, que não contam com familiares vivendo no local ou demandam cuidados de saúde mais intensos. Há os denominados pavilhões, corredores que abrigam quartos, cada um deles destinado a um interno, e que são ordenados por idade e sexo. E há ainda as denominadas cozinhas, áreas que funcionam propriamente como lares dos moradores e nas quais realizamos boa parte das entrevistas. O lar é denominado cozinha por ter sido esta sua vocação inicial. Os internos, instalados em pavilhões, dispunham de leitos mas não de uma área onde fosse possível cozinhar. A comida servida na Colônia não costumava primar pelo sabor, qualidade ou variedade, embora houvesse épocas melhores e outras piores, existindo, portanto, a necessidade de construção de espaços que pudessem abrigar fogões, nos quais os moradores preparavam as refeições fornecidas, adicionando temperos e novos ingredientes.

Dispondo de pequenas verbas oriundas do poder público e de um modelo de construção a ser seguido, os próprios internos trabalharam, em sistema de mutirão, para construir as cozinhas individuais ou familiares. Alguns deles dormem nos pavilhões, embora passem a maior parte do dia nas cozinhas (uma área com pequeno quintal, sala e a cozinha propriamente dita). Outros adaptaram o espaço para que abrigasse também um pequeno cômodo destinado ao quarto, e passaram a dormir ali.

Procuramos também, a partir dos temas suscitados nos relatos, realizar entrevistas e captar imagens em áreas comuns mencionadas pelos personagens: a praça principal, o cemitério, a antiga cadeia (pavilhão que hoje abriga uma igreja evangélica), o campo de futebol e a sede social do clube, estão entre as zonas comuns nas quais gravamos. Geralmente íamos acompanhados por Paulinho, que atuava como guia na exploração da geografia da Colônia. Os espaços que serviram de cenário de grande parte da trajetória de vida de nossos personagens são lugares em transformação. *Demolições, reutilizações e ressignificações* espaciais marcam a arquitetura da Colônia e são também termos correlatos ao esforço de construção memorialista dos personagens, no acesso e exposição da arquitetura da lembrança.

A escolha destes espaços como locações dialogou com a intenção de explorar aspectos do dia a dia da vida na Colônia e foi uma tentativa de provocar nos entrevistados a reelaboração, diante da câmera, de memórias específicas ligadas ao entorno, as quais já vinham reconstruindo em nossas conversas prévias.



Figura 20: Interior de um dos pavilhões.

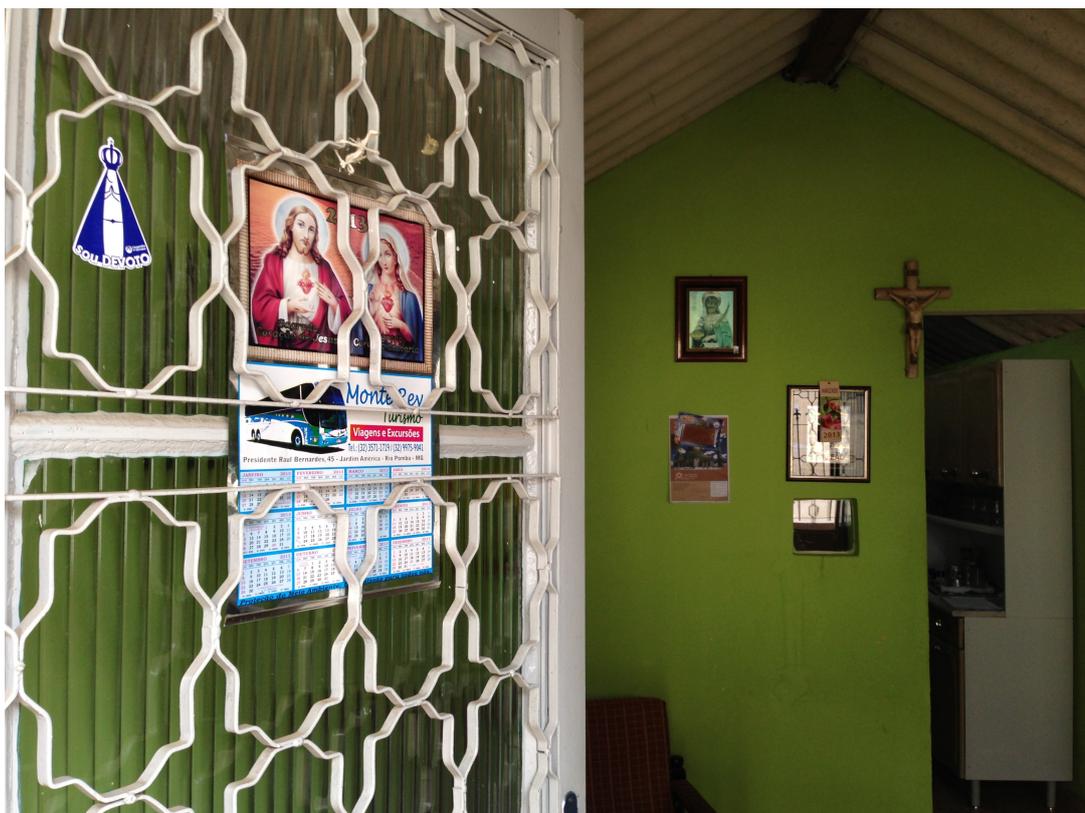


Figura 21: Casa de Chiquinho e Francisca, pintada com as cores do Clube Sete de Setembro.



Figura 22: Detalhe da casa, com homenagem ao clube.



Figura 23: Fachadas de algumas casas da Colônia, denominadas cozinhas.

### 4.3 SOBRE O PRÉ-ROTEIRO

Até então nosso trabalho não respondia a uma diretriz ou roteiro prévio. Ainda não tínhamos em mente possíveis estruturas narrativas e nem mesmo havíamos decidido qual viria a ser o foco do curta-metragem. As conversas, a partir de perguntas sobre a história de vida dos personagens e suas inserções na Colônia, eram de onde partiriam as coordenadas para o delineamento de qual minidocumentário iríamos construir. Já nos referimos porém, desde a primeira visita com objetivo de filmagem, aos ex-internos como personagens porque durante este processo de "tateamento" começávamos a definir a personalidade dos mesmos na narrativa. A criação dos personagens era feita em trabalho conjunto com cada um, a partir das memórias escolhidas para serem acessadas ou reconstituídas diante da câmera.

Assim como os relatos que surgiram nas gravações iniciais forneceram subsídios para a construção dos personagens do curta-metragem, tanto o material captado que constitui o curta como aquele que não o integra são fundamentais para a definição de qual produto audiovisual queremos criar no longa-metragem, ou seja, para delinear que tipo de narrativa queremos desenvolver no longa, com quais elementos vamos construí-la e com quais motivações. Descrevemos aqui nosso processo para a produção do curta porque é a partir dele, e de suas limitações, que desenhamos a proposta do longa. O longa-metragem conversará com o curta e, como veremos mais adiante, o englobará em sua estrutura. Sendo indissociável do processo de criação do longa, o curta-metragem, além de incorporar-se à sua narrativa, funciona como dispositivo para sua realização.

Escrevemos um pré-roteiro<sup>21</sup> descrevendo a estrutura do minidoc e como se daria a construção da narrativa: uma seleção de perguntas e os temas potenciais das conversas, acompanhados da descrição de imagens de transição - ou imagens de cobertura - (principalmente planos de áreas da Colônia, comuns e privadas) que tencionávamos incluir. Fotos antigas (antes dos créditos de abertura) e atuais (junto aos créditos finais) ajudariam a contar a história de transformação do local. Três cartelas, com informações básicas sobre a instituição, introduzidas ao longo do curta,

---

<sup>21</sup> O pré-roteiro do minidoc *Cortina de bambu* encontra-se nos apêndices, ao final deste trabalho.

informariam os espectadores sobre a história da comunidade e a dinâmica das interações. A opção pelo uso das cartelas para situar a Colônia no tempo e no espaço, em estrutura dotada de certo didatismo, que a princípio tendíamos a evitar, atendeu à necessidade de explicar o contexto de onde falam os personagens de maneira clara para o público televisivo,<sup>22</sup> a quem se destinava o curta. O minidoc começaria com um plano sequência da estrada de acesso à Colônia e nossa chegada à instituição e se desenvolveria com a visita da equipe, guiada por Paulinho, às casas de Libergina, Cachorro do Mato e Chiquinho.

O pré-roteiro foi bem aceito pela equipe do Canal Futura, que supervisionava o projeto. Luís Nachbin, jornalista com experiência na produção de documentários ao redor do mundo, geralmente feitos por uma equipe reduzidíssima e destinados à televisão, atuou como consultor, fazendo a ponte entre nós e o Futura. Foi a quem enviamos o pré-roteiro. Sua única sugestão foi sobre os textos das cartelas informativas, visando torná-los mais sintéticos.

Durante o processo de desenvolvimento do curta, o Canal nos deu autonomia, não havendo interferências quanto às nossas possíveis escolhas, seja em termos de conteúdo ou opções formais. Fomos convidados a participar de um workshop com duração de três dias, no Projac<sup>23</sup>, assistindo a palestras de documentaristas e discutindo algumas produções feitas em parceria com o Canal. A mensagem reiterada tanto por José Brito, coordenador de jornalismo (núcleo responsável pelo projeto), e pela produtora de conteúdo Renata Ferraz, como pelos demais participantes das oficinas, era a de que não havia regras impostas pelo Futura, estando garantida a liberdade na execução dos projetos. A própria faixa de programação a que se destinava a exibição do curta não demandava características como agilidade e imediatismo<sup>24</sup>, comuns em produtos televisivos. Entretanto, de olho na audiência a

---

<sup>22</sup> De acordo com pesquisa realizada pelo Instituto Datafolha, em 2013, e divulgada no site do Futura (<http://www.futura.org.br/pesquisas>): 94 milhões de brasileiros têm acesso ao Canal e 41 milhões deles assistem ao Futura regularmente (dentre os quais, 2 milhões de educadores). As classes C, D e E constituem 61% do público do Canal e 77% dos telespectadores têm até o ensino médio.

<sup>23</sup> O Projeto Jacarepaguá (Projac) é o centro de produção da Rede Globo, no Rio de Janeiro.

<sup>24</sup> Em investigação sobre as diferenças nos procedimentos que o cinema documentário e a televisão adotam para o tratamento das experiências cotidianas das pessoas comuns, César Guimarães fala sobre como "Mais de quarenta anos depois da invenção do cinema direto, alguns dos seus recursos se banalizaram ao extremo com o uso disseminado das câmeras de vídeo, a cobertura ao vivo pela televisão e a possibilidade de fazer do real filmado um fluxo de informação transportado pela tele-difusão, como em um turismo remoto que retira o peso da experiência dos lugares e dos corpos para nos oferecer o mundo retalhado em pedaços exóticos, comportamentos inusitados, curiosidades

que se destinava a exibição e por causa de nossa participação no workshop, indiretamente sofremos boa dose de influência do Canal e procuramos, especialmente na etapa de montagem com, por exemplo, o uso das cartelas, encontrar opções de apresentação do conteúdo que fossem mais didáticas, facilitando o entendimento para um público amplo.

O curta sofreu modificações e, na prática, saiu diferente do planejado no pré-roteiro. Sérgio Puccini, no livro *Roteiro de Documentário*, destaca, através do depoimento de críticos e cineastas, entre eles Jean-Louis Comolli, a necessidade de um documentário que seja receptivo às interferências do real, mas ressalta que, pese estas intervenções, todos os documentários nascem de projetos que delinham intenções do documentarista. (PUCCINI, 2010).

No minidoc, a planificação essencial de alternar momentos de leveza, (isto é, de temas amenos e cotidianos), e assuntos mais espinhosos permaneceu. Permaneceram ainda a inserção das cartelas informativas, acompanhadas de fotos antigas, e as imagens de transição, com cenas do ambiente da Colônia, costurando as narrativas. Mas entrou a música composta e executada por Natalino de Freitas, como elemento de costura, e foram incorporadas cenas com comentários de Paulinho e Cachorro do Mato sobre a tessitura do filme, substituindo as narrativas que havíamos cogitado para o início e o fim, entre outras mudanças.

#### 4.4 SOBRE AS ENTREVISTAS: CONSTRUIR OU CONDICIONAR?

Jean-Claude Bernardet, ao comentar o excesso do uso de entrevistas no documentário (em filmes que, segundo ele, o diretor liga a câmera e coloca o entrevistado na frente), observa que com o que batiza de “cacoete da entrevista” se deixa de explorar outras possibilidades na realização documental. Uma das consequências da prática é que passariam para um segundo plano as relações entre as pessoas de que trata o filme: “Já que esse método privilegia a relação

---

acerca dos modos de vida dos outros (...)”. (GUIMARÃES, 2005, p.77). O autor pondera, entretanto, que televisão e cinema produzem seus efeitos de presente de maneira distinta, já que o cinema, ao não dispor do “ao vivo”, não pode dar ao espectador a sensação do fruir da representação do mesmo modo que a televisão faz a inscrição temporal do real se dar ao mesmo tempo que a difusão.

entrevistado/cineasta, as interações entre as pessoas filmadas quase desaparecem (...)”. (BERNARDET, 2003, p. 287).

Tendo em mente que o trabalho de memória realizado pelos entrevistados se beneficiaria da interação entre os personagens, e para reduzir um pouco a monotonia decorrente do uso extensivo da entrevista individual, tratamos de promover o processo de rememoração em grupos, reunindo dois ou três personagens, amigos entre si, e lançando perguntas relativas ao dia a dia da vida na Colônia. Tal estratégia, comumente empregada na metodologia da História oral<sup>25</sup> com comunidades ou grupos específicos, resultou fomentadora de novas narrativas. Ao interagirem, os personagens deixaram um pouco de lado as projeções ou construções identitárias condicionadas pela nossa presença e o desejo de buscar responder às nossas expectativas de interlocutores alheios à comunidade. A promoção das conversas grupais colaborou ainda para o aflorar de pontos de vistas, ora complementários, ora discordantes, que resultavam no desdobramento de aspectos explorados dentro de uma mesma história.

Ecléa Bosi destaca a influência da coletividade na elaboração das memórias individuais e a dinâmica de interação entre sujeito e grupo no processo de rememoração:

Uma memória coletiva se desenvolve através de laços de convivência familiares, escolares, profissionais. Ela entretém a memória de seus membros que acrescenta, unifica, diferencia, corrige e passa a limpo. Vivendo no interior de um grupo, sofre as vicissitudes da evolução de seus membros e depende de sua interação. (BOSI, 2015, pp.408-411).

Independente, porém, da pertinência desse recurso para fins de rememoração, podemos nos questionar se a opção pela estratégia da valorização das conversas em grupo não seria também um clichê, um outro cacoete como o que discute Bernardet ao falar do uso indiscriminado da entrevista. De qualquer forma, dificuldades técnicas, especialmente na captação de som, somadas à limitação decorrente da utilização de uma única câmera prejudicaram o resultado da filmagem. A posterior utilização, no

---

<sup>25</sup> As equipes do Museu da Pessoa (voltado à captação, preservação e disseminação de histórias de vida) costumam adotar a estratégia do estabelecimento de rodas de histórias: “As memórias de cada integrante do grupo podem ajudar os outros a lembrar das próprias histórias. Assim, juntos escolhem o tema ou um marco importante para todos e cada um conta uma lembrança sobre o assunto.” (HENRIQUES, 2014, p. 12).

minidoc, de parte do material das interações em grupo foi comprometida. Devido justamente a problemas técnicos, as únicas situações de conversas em grupo que chegamos a incluir no curta-metragem foram as de três personagens reunidos, porém dispostos em cadeiras enfileiradas, voltados para nós. Mais do que a uma roda de conversa, diálogo ou interação, a disposição dos personagens e o enquadramento frontal remetem a um interrogatório.

Em artigo sobre *Loucura e Cultura*, dirigido por Antonio Manuel, Bernardet expressa mal estar com a incorporação da linguagem da repressão no filme, através principalmente do rigor de enquadramentos que aprisionam e do que descreve como passividade dos corpos no espaço circunscrito da tela. O filme, de 1973, composto por 11 planos, todos de câmera fixa, conta com falas de artistas atingidos pela ditadura: Rogerio Duarte, Lygia Pepe, Luís Saldanha, Caetano Veloso e Hélio Oiticica; e com referências sobre um debate realizado no Museu de Arte Moderno do Rio de Janeiro, em pleno 1968. A apresentação dos personagens imóveis, de frente e de perfil, constitui a maior parte dos planos.

O modelo dessas enquadrações é a foto 3x4; o procedimento é de identificação policial. A montagem dura faz os planos se sucederem como peças de acusação. A enquadração rigorosa e fixa tranca os artistas num espaço concentracionário. (BERNARDET, 2003, p.155).

Ele diz que que assistir ao filme foi extremamente doloroso devido mais ao sentimento de impotência que a narrativa emana do que pela denuncia de repressão em si. Veremos mais adiante que no caso do curta *Cortina de Bambu* enclausuramos simbolicamente os personagens não somente na recém citada sequência da conversa em grupo, mas também no direcionamento da temática das conversas.

Ao analisar agora o material captado, com a atenção voltada ao conteúdo das conversas e à maneira de conduzirmos as entrevistas, nos damos conta de que algumas vezes condicionamos o teor das mesmas. O estudo de questões relativas ao documentário e seus processos - às quais tivemos acesso ao longo do mestrado (inclusive através das disciplinas cursadas) - somado à reflexão sobre as particularidades dos mecanismos da memória nos permitiram desenvolver uma percepção mais crítica de nossos caminhos e escolhas na participação do trabalho de rememoração elaborado na esfera do minidoc. João Moreira Salles em texto sobre a

dificuldade do documentário observa que como produto audiovisual ele não é uma consequência do tema, mas um modo de se relacionar com o tema. (SALLES, 2005).

O conhecimento das condições históricas que contextualizam as políticas de saúde do tratamento da hanseníase no Brasil também nos foi de grande utilidade na leitura crítica de nossas escolhas nas dinâmicas de entrevista. Como aponta Ducatti, em plena era Vargas, período em que a política do internamento compulsório foi mais intensamente fomentada:

A sociedade industrial objetiva garantir elementos aptos ao trabalho e, dentro do possível, distantes, de certas camadas, do contágio infeccioso – biológico (pois compromete o corpo físico do/a trabalhador/a que precisa garantir a venda diária de sua força de trabalho (...)) (DUCATTI, 2008, p.80).

Informações provenientes do estudo sobre dinâmicas da construção da identidade no documentário, sobre àquelas implicadas no esforço da memória e sobre a ideologia por trás da internação compulsória no tratamento da hanseníase se articularam para que revisássemos nossa postura quanto à pouca ênfase dada à questão do trabalho, trazida à pauta das entrevistas por quase todos os entrevistados, com especial ênfase por Paulinho. Segundo Ecléa Bosi, uma intenção costuma configurar a narrativa no esforço do memorialista, orientando seu fluir dinâmico. Ela afirma sobre a intencionalidade no trabalho da memória:

Ela pode ser vista como um todo antes de ser segmentada pelo analista. Porque o sujeito aspira constantemente à totalidade, à plenitude de sua pessoa e sua história, mas a sociedade absorve do indivíduo somente aquele tanto que pode ser integrado no funcionamento social. (BOSI, 2003 p. 62).

Sempre que a temática do trabalho surgia nas entrevistas, procurávamos, aos poucos, desviar a conversa para outros temas, principalmente quando as atividades laborais diziam respeito a vivências fora da Colônia. Tal escolha se dava por acreditarmos que seria mais proveitoso<sup>26</sup> concentrar a narrativa nos deslocamentos que não extrapolassem os limites dos muros da instituição, conferindo à história

---

<sup>26</sup> O próprio termo "proveitoso", ou a ideia de buscar o proveitoso, ou aquilo que funciona, não deixa de estar associado a uma visão utilitarista (do documentário e, por extensão, neste caso, da fala dos personagens e, em última instância, dos próprios personagens). Tal visão não destoa da lógica que norteou as políticas públicas de saúde que, visando a produtividade, tratava de isolar em instituições os cidadãos considerados pouco aptos ao trabalho, como no caso das pessoas atingidas pela hanseníase encaminhadas à Colônia.

contada certa unidade espacial. Além disso, outros aspectos da cotidianidade, por exemplo o lazer e a alimentação, nos pareciam mais atrativos para integrar a história a ser contada, pois implicam âmbitos nos quais há a presença de elementos lúdicos e, em alguns casos, até divertidos.

Quando Paulinho insiste em nos levar, através de sua rememoração, ao Rio de Janeiro, onde trabalhou na construção civil, ele está nos conduzindo intencionalmente para fora dos limites da Colônia. O mesmo o faz Chiquinho ao lembrar seu primeiro emprego em São Paulo, pouco antes de ser internado. Como vimos na análise de Bernardet sobre o filme *Loucura e Cultura*, se a narrativa que queremos construir (ou condicionar?), de modo análogo os enclausura na Colônia, estamos repetindo a lógica da internação compulsória de maneira também limitadora porque perpetuamos essa prisão, ainda que simbolicamente, em um documento, o filme, a ser registrado, divulgado e preservado como representação destas pessoas e de suas histórias de vida.

Henri Bergson, em *Matéria e Memória*, obra na qual discorre sobre a fenomenologia da memória e as relações desta com o tempo, defende que entre o plano da ação, em que nosso corpo contraiu seu passado em hábitos motores, e o que ele chama plano da memória pura, no qual nosso espírito mantém, com riqueza de detalhes, o quadro de nossa vida transcorrida, muitíssimos outros planos de consciência são percebidos:

Completar uma lembrança com detalhes mais pessoais não consiste, de modo algum, em justapor mecanicamente lembranças a esta lembrança, mas em transportar-se a um plano de consciência mais extenso, em afastar-se da ação na direção do sonho. (BERGSON, 1999, p. 282).

Segundo Bergson, o trabalho de edição e recorte é indissociável do esforço do memorialista. Localizar uma lembrança - como por exemplo as que fazem alusão aos trabalhos, no caso dos ex-internos da Colônia - não significa inseri-la mecanicamente entre outras lembranças, mas descrever, "por uma expansão crescente da memória em sua integralidade, um círculo suficientemente amplo para que esse detalhe do passado aí apareça". (BERGSON, 1999, p.282).

Ecléa Bosi associa a forte presença de memórias sobre a vida laboral nos relatos sobre histórias de vida a dois fatores. Um deles é o fato do trabalho ocupar

boa parte de nossas vidas, envolvendo uma série de movimentos do corpo e penetrando profundamente na vida psicológica. Sobre o segundo fator, ela esclarece:

Simultaneamente com seu caráter corpóreo, subjetivo, o trabalho significa a inserção obrigatória do sujeito no sistema de relações econômicas e sociais. Ele é um emprego, não só como fonte salarial, mas também como lugar na hierarquia de uma sociedade feita de classes e de grupos de status. (BOSI, 2015, p.471).

Nossa proposta foi buscar promover um recorte sobre os personagens que valorizasse suas identidades para além da condição de ex-hansenianos. Era natural que nos relatos aparecesse a questão do trabalho e do papel decorrente das funções profissionais exercidas pois numa sociedade capitalista na qual o que somos é definido pelo que fazemos, emerge como identidade primordial o papel social de trabalhador. Mais compreensível ainda é seu destaque nas lembranças quando entendemos que o isolamento compulsório estava, como vimos, relacionado a uma concepção de mundo que priorizava a mão de obra ativa, na qual os inativos deveriam ser segregados.

Vale a pena destacar que as funções laborais exercidas dentro da Colônia constam repetidas vezes nos relatos elaborados pelos personagens. Tais atividades, que englobavam quase todas as funções necessárias para que a vida transcorresse nesse pequeno território, e que abrangia desde a enfermagem até a manutenção do sistema elétrico da comunidade, não eram desempenhadas por profissionais de fora da Colônia por questões orçamentárias e devido ao medo ao contágio.

Mesmo remunerados com quantias irrisórias, os ofícios desempenhados pelos ex-internos eram não raro pagos com atrasos de meses, isso quando os salários não chegavam com anos de defasagem. Com a demora no recebimento das remunerações, instituiu-se um sistema de agiotagem dentro da Colônia. Internos que possuíam algum dinheiro emprestavam com juros altos aos que tinham que esperar o pagamento por seus serviços, e quando este chegava, porcentagens significativas ficavam em mãos dos que geriam os empréstimos. A mesma dinâmica de empréstimos informais, em algumas ocasiões com juros desproporcionais, voltou a

aparecer nos relatos, dessa vez em relação às indenizações, recebidas na Colônia, em sua maioria, em 2010.<sup>27</sup>

Assim como ocorreu com a falta de atenção às atividades laborais, detectamos que nosso posicionamento na produção do curta foi igualmente reducionista em relação à representação feminina. Nas conversas com Dona Libergina, única personagem mulher, privilegiamos assuntos ligados a namoros pretéritos e a seu convívio com os ex-maridos. O papel destinado à ela no curta-metragem foi construído com os aspectos de sua identidade como esposa, mãe biológica e mãe adotiva. Nossas perguntas não deram margem para que outras facetas de sua personalidade e trajetória, independentes dos papéis de esposa e mãe, fossem exploradas.

Ainda no âmbito da autoanálise de nosso *modus operandi*, é importante destacar que no afã de direcionar as reflexões dos personagens, não percebemos que o trabalho de memória, do qual participamos como auxiliares interlocutores, mas que era executado pelos personagens, para ser construído substancialmente por eles na narrativa do minidoc, demandava que o direcionamento fosse empregado com mais parcimônia, de modo mais sutil. Ou seja, se nos propomos a - dentro do possível, pois não se trata de auto representação, mas de uma representação mediada - dar mais espaço para a coautoria, ao buscar o processo de construção de identidade delimitando marcadamente o assunto, terminamos por agir contra o que propomos.

Se nos dispusemos a não buscar o exótico e sim o cotidiano nas histórias de vida, por que não atentar, por exemplo, para as etapas laborais, em detrimento de questões por nós consideradas mais pitorescas? Como a intenção principal não era trabalhar com aspectos diretamente ligados à questão da saúde, ou a relação entre hanseníase e corpo, não enfatizamos nas narrativas visuais as sequelas físicas da doença. Tal procedimento destoaria da proposta do trabalho, de discutir a identidade do indivíduo além dos limites da doença, por si só já tão carregada de estigmas. Além disso, justamente em função da marginalização que acompanha a hanseníase, os ex-internos ao longo de suas trajetórias tiveram que conviver com a visão julgadora do outro em relação à sua condição, visão esta que sempre buscava os indicadores físicos da doença. Logo, apresentam desconforto mais que compreensível em relação

---

<sup>27</sup> Em 2007, durante o governo Lula, resgatando parte da dívida do Estado com estes cidadãos, foi instituída a Lei que garante pensão indenizatória para os doentes submetidos à internação e ao isolamento compulsório até dezembro de 1986. Atualmente, cerca de 9 mil pessoas recebem essa pensão.

a esta exposição. Sem mencionar que tal ênfase tenderia a contribuir ainda mais para reforçar estereótipos e fomentar preconceitos. Mas não basta deixar de lançar luz sobre a doença, se não permitimos que novas luzes sejam lançadas a temas que aos personagens interessa iluminar.

Podemos extrair, portanto, algumas conclusões preliminares para que possamos, na realização do longa, nos aproximar de nossos objetivos. No que diz respeito à elaboração das indagações, por exemplo, seria frutífero optar por um processo algo mais compartilhado. Talvez adotar uma única questão que delegue ao personagem a escolha do tema de maneira mais integral, como por exemplo: "O que o senhor (ou a senhora) acha que devemos perguntar sobre sua vida?" ou "O que não pode faltar em um filme que se proponha a abordar sua trajetória?". Em relação à comunidade: "O que faltou abordar sobre a Colônia no curta-metragem?" ou "O que precisa constar num filme sobre a Colônia?".

Tais posicionamentos facilitam a transferência da autonomia sobre o teor das conversas para os personagens, embora tenhamos consciência de que apenas amenizam nossa influência como realizadores na narrativa final. Seguem existindo camadas que implicam interferências, não nos isentamos do papel de atravessadores, neste caso, atravessadores de histórias. Os filmes, ou qualquer outro produto cultural, são instrumento de poder. Este poder<sup>28</sup>, não isento de ideologia e que influencia o resultado apresentado, é exercido nas escolhas estéticas (enquadramentos, posicionamento da câmera, etc.) e na montagem (o que entra, o que sai, qual o ritmo, qual a ordem das cenas e sequências). Se verifica também na escolha dos entrevistados e do próprio tema central: o trabalho da memória sobre a história de vida dos ex-internos e suas trajetórias na Colônia Padre Damião. A escolha do objeto do documentário nesse sentido não deixa de ser uma edição (que exclui as demais possíveis temáticas do mundo) independente de quais assuntos sejam abordados nas nossas conversas, e de quem os defina. O que se consegue com este dispositivo é transferir a decisão sobre quais traços identitários predominantes sobre o sujeito serão fixados no filme, cristalizados em documento sobre o personagem.

A estratégia de reduzir nossas indagações ao eixo de poucas perguntas extremamente abertas, e descortinar esta ação no corpo do filme, funciona também

---

<sup>28</sup> Eduardo Coutinho, ao comentar o mecanismo de feitura do documentário, no qual o realizador tem o poder de escolha da lente, do ângulo, além do controle da montagem, chama de "diálogo assimétrico" a relação entre realizador e personagem. (COUTINHO, 1997).

para evidenciar os procedimentos de filmagem e, como abordado, a tematização do próprio filme, de maneira mais concreta e estrutural e não apenas tangencialmente como estabelecemos no curta. Silvio Da-rin, ao falar sobre as inclinações para a interatividade no cinema, comenta sobre *Crônica de Um Verão*, o documentário de Jean Rouch e Edgar Morin protótipo da tendência, já mencionado no capítulo 3.

Aqui é a palavra que predomina, através da conjugação de diferentes estratégias: monólogos, diálogos, entrevistas dos realizadores com os atores sociais, discussões coletivas envolvendo a crítica aos trechos já filmados e, por fim, autocrítica dos próprios realizadores diante da câmera. (DA-RIN, 2008, p. 150).

Na proposição de longa-metragem que apresentamos, a autocrítica seria indireta, de viés, elaborada pelos personagens em relação ao processo fílmico, o que incluiria a crítica a suas próprias atuações, mas também às nossas.

No minidoc, o encontro entre realizador e personagem era enfatizado por rastros de produção em forma do aparecimento de “pegadas”, como o reflexo da câmera num espelho da casa de Dona Libergina e a imagem do equipamento de captação de som refletido na placa com o nome da Colônia, localizada na entrada da instituição e enquadrada numa das primeiras cenas do curta, na qual Paulinho se apresenta e anuncia que vai nos falar sobre sua vida e nos mostrar o local. A própria auto-apresentação do personagem, que se coloca diante do outro, enfatiza a relação de encontro e de alteridade. Paulinho anuncia: “Vou mostrar para vocês a Colônia”. Esse *vocês* somos *nós*, a equipe, e *nós*, espectadores.

Para o documentarista João Moreira Salles, a fórmula tradicional do documentário poderia ser resumida a “eu falo sobre você para eles”, existindo o documentarista, *eu*; o personagem, *ocê*; e *eles*, os espectadores. Ele chama a atenção, entretanto, para geralmente esta fórmula significar, na prática, “eu falo sobre eles para nós”, uma vez que o público é quase sempre mais parecido com o documentarista do que com o personagem:

Percebe-se que documentários não são exatamente sobre os outros, mas sobre como documentaristas mostram os outros. A representação de qualquer coisa é a criação de outra coisa. No caso do documentário, essa outra coisa criada é um personagem. (SALLES, 2005, p.67).

Em afirmação afinada com o pensamento de Moreira Salles, Fernão Ramos observa, na representação do popular no documentário contemporâneo brasileiro, a existência de um movimento de autoflagelação na consciência de culpa por parte de quem se empenha na tarefa de representar o *outro*, quando este *outro* experimenta situação de exclusão: "Respiramos hoje uma nítida clivagem do popular, que continua aparecendo como outro, estranho e distante, mas fazendo parte - "cara-metade"- da afirmação do mesmo, o universo do diretor burguês, seu universo, seu público." (RAMOS, 2008, p.206). Para o autor, as imagens da *alteridade popular* no quadro atual oscilam entre "elegia e louvação, de um lado, e criminalização, de outro, no espaço do horror e da culpa" (RAMOS, 2008, p. 207).

Voltando aos rastros de produção, numa das primeiras cenas do minidoc, os mecanismos do filme são desvelados nas observações de Paulinho e Cachorro do Mato. Em diálogo conosco, os personagens fazem referências ao trabalho de montagem contido na rememoração empreendida por eles, caracterizado pela descontinuidade e pelo movimento de ir e vir das ideias, típico do caráter saltitante da memória: "É onde que as ideias às vezes ficam atravessadas, porque eu vou falando uma coisa e lembro de outra", aponta Paulinho. Comentários correlatos do personagem tocam a questão da feitura do curta ao se referirem à tarefa organizacional da posterior montagem do material rememorado, para transformá-lo em narrativa documental: "Então eu acho que fica até meio sem jeito, porque fica descoordenado um pouco, né? Deve dar um trabalho para vocês... passar isso a limpo."

É a partir da observação destas falas de Cachorro do Mato e Paulinho, incluídas no curta já montado, que percebemos a necessidade de radicalizar o processo de reescrita da narrativa ou, nas palavras de Paulinho, de "passar isso a limpo", deixando no longa-metragem para os personagens a decisão sobre quais recortes de suas histórias devem ser registrados.

#### 4.5 SOBRE AS NARRATIVAS

O ponto crucial com o qual nos deparamos durante o percurso de criação, tanto da proposta do curta, como do longa, pode ser sintetizado na seguinte pergunta:

“Como transformar tudo isso (os casos escutados, as conversas filmadas, as memórias construídas e reconstruídas diante da câmera) em um filme?”.

Na tessitura do curta, ao enfrentarmos a questão de como transformar o material em uma narrativa audiovisual, partimos do fio condutor sugerido por uma das primeiras falas de José Afrânio. Embora sua participação no minidoc seja breve, ele foi um dos principais colaboradores do projeto. Tendo chegado à Colônia para internamento ainda jovem e, mesmo depois de deixado de viver nela, seguir atuando como professor e diretor da escola local, é um dos agentes de memória<sup>29</sup> do Morhan e dedicou parte de sua vida à promoção da educação, inclusive como caminho para o combate ao preconceito. Ao discorrer, em uma de nossas conversas, sobre as internações compulsórias e comentar o momento crítico das chegadas dos ex-internos à instituição, José Afrânio enfatiza a existência de três caminhos possíveis para aqueles que eram retirados de suas realidades prévias e conduzidos a uma situação desconhecida e repleta de restrições: a fuga, o suicídio e a adaptação. Ele conclui sua fala observando: “É sorte de quem pode escolher a adaptação”.

Optamos por inserir o comentário de José Afrânio na narrativa e, a partir daí, relatar as histórias de quem pôde se adaptar. Esta adaptação incluiu as dores de uma existência marcada por um antes e um depois, inclusive em termos de identidade porque ao ingressar na Colônia e cortar quase totalmente os vínculos com o mundo exterior, os internos eram obrigados a deixar para trás suas personas prévias. Se antes eram pais, irmãos, maridos, filhas, sobrinhas, netas de alguém, com o rompimento desses laços, não em termos fraternais, mas nas situações de convívio, deixaram de ser o filho, o pai e o irmão, etc. Tiveram que reformular seus papéis, suas características identitárias, já que estas sempre são estabelecidas em termos de alteridade. Podemos sugerir que a desenvoltura com que os personagens fazem e refazem formulações sobre si mesmos, sobre quem são e quem foram, esteja ligada à familiaridade com o processo de auto reinvenção que estiveram obrigados a conhecer em profundidade.

A adaptação à Colônia aparece nos relatos marcada por conflitos. Além dos problemas relacionados à doença e, principalmente, ao preconceito em relação à doença, há o drama das separações e as aflições inerentes à privação da liberdade. A situação de confinamento trazia inúmeras dificuldades, inclusive de ordem material.

---

<sup>29</sup> Voluntários do Movimento de Reintegração de Pessoas Atingidas pela Hanseníase (Morhan) que atuam na preservação e divulgação da história das pessoas atingidas pela hanseníase no Brasil.

Faltavam recursos e as condições de vida, mesmo em termos de alimentação, foram em muitos momentos precárias. Houve ainda problemas decorrentes do convívio forçado em espaço restrito de pessoas com diferentes valores, perspectivas e visões de mundo. Mas há também espaço, nas memórias dos anos de confinamento, para alegrias: conquistas, brincadeiras, a formação de novos laços, a vida que segue com um novo ofício, amores que nascem, novos arranjos familiares.

Decidimos, portanto, na definição de como transformar os relatos em um minidocumentário, compilar, a partir da fala de José Afrânio, fragmentos de conversas em que os personagens nos relatavam caminhos e vivências de quem pode escolher adaptar-se à vida na Colônia, destacando a existência de algumas dificuldades, mas com ênfase nos caminhos e estratégias que tornaram o cotidiano vivível.

É importante ressaltar que a adaptação à realidade das colônias não significou resignação. A combatividade aparece no relato de fugas e outras transgressões da ordem estabelecida e permeia de maneira menos evidente também o discurso sobre o cotidiano da Colônia, constituindo um dos panos de fundo das experiências contadas. Ela está presente ainda na luta do Morhan, que no curta se faz presente através do posicionamento reivindicativo de Anésio, "órfão de pais vivos", como denuncia a camiseta que escolheu vestir no dia da filmagem. Assim como outros filhos de ex-internos, Anésio luta para que o governo brasileiro reconheça o erro cometido ao retirar do convívio familiar as crianças nascidas nos hospitais Colônia, logo após o nascimento, e encaminhá-las a orfanatos, os denominados educandários. No caso da Colônia Padre Damião, os bebês eram levados ao Educandário Carlos Chagas, em Juiz de Fora. Os filhos separados no nascimento esperam uma reparação do governo brasileiro, nos moldes da lei que garantiu indenização às vítimas de internação compulsória<sup>30</sup>.

A adaptação, portanto, não se deu sem resistência: atividades ligadas ao esporte, à música e ao trabalho também estão inseridas nos âmbitos de luta. Quando sabemos que o objetivo da política de saúde pública era erradicar a hanseníase a partir da extinção dos hansenianos, entendemos que seguir com a vida é resistir. A lembrança e articulação das trajetórias num discurso elaborado pelos personagens que viveram a realidade da Colônia, discurso a ser divulgado, no caso específico

---

<sup>30</sup> A Comissão Nacional dos Filhos Separados pelo Isolamento Compulsório, do Morhan, calcula que o número de pessoas potencialmente beneficiadas pela indenização possa chegar a 40 mil.

de nossas conversas, através do documentário, não deixam de estar ligadas à esfera do combate.

A rememoração, ainda quando evocando temas mais amenos, caso por exemplo de lembranças de atividades de lazer, é pontuada por tensões, entre o passado e o presente, entre a memória do que foi e do que poderia ter sido, entre a existência e a identidade de antes de cruzar os portões da Colônia e a de depois da internação, atrás da cortina de bambu, na condição de isolamento que impunha o afastamento da família, dos amigos e dos papéis sociais até então desempenhados. As famílias dos internos, em decorrência do preconceito a que também estavam expostas, não raro mentiam sobre o paradeiro do parente que havia partido para a Colônia, chegando a inventar inclusive que havia falecido. Um indício simbólico da reinvenção identitária na comunidade é a adoção dos apelidos, uma tradição na Colônia. Quase ninguém por lá sabe quem é Sebastião Fabiano, mas todos conhecem o Cachorro do Mato. O Zé da Caixa ganhou a alcunha porque, internado à força, foi conduzido ao novo lar encerrado em um grande caixote de madeira. Estas e outras histórias sobre episódios difíceis são contadas com humor, atitude transgressora que, novamente, se revela como uma forma de aguante.

A chegada à Colônia, justamente por configurar um marco<sup>31</sup> na vida de todos e haver sido fruto de repetidas rememorações, elaboradas e reelaboradas ao longo de anos, é uma das memórias que com mais detalhamento surge nos relatos. Normalmente – caso de nossos entrevistados – o interno era conduzido à instituição esperando encontrar um lar temporário, de onde partiria para seguir vida normal após breve tratamento. Permeiam os relatos tanto a descrição da chegada à Colônia, como da descoberta da natureza permanente da estada na instituição.

Aqui cabe mencionar a situação também ambígua - envolvendo contradição entre pertencimento e não pertencimento - da Colônia como um território à parte, em área nacional mas com regras próprias. Com sua autonomia e leis particulares, nos tempos das internações compulsórias estava isolada do universo que se desenhava além do bambuzal. Ainda assim, o sentimento de patriotismo era nutrido de modo acentuado. Por exemplo, o clube de futebol mais popular, fundado pelos moradores, foi batizado de Sete de setembro. A data em que se comemora a Proclamação da

---

<sup>31</sup> Ecléa Bosi comenta sobre a sucessão das etapas na memória, "pontos onde a significação da vida se concentra". (BOSI, 2015, p.415). São eles mudanças de casa ou de cidade, mortes de parentes, inícios, rupturas, uniões, separações etc.

Independência teve ainda especial importância para a comunidade pois era quando os meninos e meninas da Colônia visitavam a cidade de Ubá com a banda de música que, concorrendo com outras fanfarras da região, fazia bonito no dia da festa nacional. Há bandeiras brasileiras nas casas e mais de uma vez ouvimos o hino nacional, na voz do Padre Marcelo Rossi, vindo de alguma das cozinhas e ecoando pelas ruas. O orgulho cívico contrasta com a exclusão promovida pelo Estado e, novamente, poderia ser entendido como uma postura de resistência.

Nos interessava também construir uma história que trouxesse os dois lados da vida na Colônia porque era assim que os personagens apresentavam suas trajetórias, revividas em discursos que se equilibravam entre tons amargos e outros mais amenos, encontrando muitas vezes no humor, o caminho para abordar passagens trágicas. Embora não buscássemos fazer um documentário de caráter reivindicativo que privilegiasse a denúncia, as realidades são maiores que os pré-roteiros e sendo a reivindicação dos filhos separados no nascimento uma das principais preocupações presentes na comunidade, suscitada no bar, na padaria, na barbearia e nas cozinhas, ela termina por ocupar também um lugar no curta. Ao filmar na comunidade, criou-se uma expectativa entre os participantes e os moradores em geral, de que o tema fosse abordado, de que o minidoc “mostrasse na tevê” a demanda da comunidade junto ao Poder Público por justiça e reparação, constituindo nosso pequeno filme mais uma via para levar a questão a público. Nos pareceu necessário incluir um tema tão presente na atualidade da Colônia e cuja reformulação nos trabalhos de memória, demandou energia e implicou esforço dos entrevistados.

O tom de cotidianidade, que procuramos imprimir ao curta, embora coexistente com um acentuado contraponto de dores e injustiças, tem suas raízes também na preocupação com a não perpetuação de estigmas. O estereótipo associado à doença de Hansen, envolve a depreciação do portador. Ao costurar a narrativa com histórias de vida e não somente de morte, de realizações e não apenas de perdas, procuramos evitar contribuir para a perpetuação de representações que reforçam a fragilização dos ex-internos. Nossos entrevistados fazem questão de reconhecerem-se como lutadores e não vítimas passivas.

O espaço de desencanto, decorrente da condição de trajetórias de vida, expectativas e sonhos interrompidos, no qual a história transita, delimita-se com a pieguice e o sensacionalismo por uma linha tênue e foi nossa preocupação evitar cruzá-la. Com atenção a este aspecto, nos abstermos, por exemplo, de criar

dramatismo com o uso de zoom ou planos fechados nos rostos dos personagens. Evitamos também buscar intencionalmente detalhes do corpo dos personagens que enfatizassem sequelas da hanseníase, como marcas na pele ou amputações. Por serem indícios da presença da doença, estas marcas vem contribuindo há milênios para perpetuar uma versão simplificadora dos doentes no imaginário que se construiu da hanseníase e a repetição do clichê não contribui para a construção de personagens cuja complexidade é tão mais ampla que um determinado rasgo físico. Continuamos tendo em mente estas questões para a construção dos elementos narrativos do longa-metragem.

Ao estabelecer uma relação entre a exploração dos sinais físicos da doença e a produção de imagens clichê não queremos, entretanto, incidir numa generalização. Este tipo de imagens pode ser utilizado em narrativas que vão além do reforço de estereótipos. No filme *A Casa é escura*, por exemplo, a poetisa e diretora iraniana Forough Farrokhzad recorre à exposição de sequelas físicas e deformações decorrentes da hanseníase, porém sem traço de sensacionalismo. Não por acaso, a cena de abertura traz uma moça que envolta em um véu (*hijab*) – apenas os olhos desfigurados à mostra – fita a si mesma em um espelho. O documentário é um convite para que olhemos a nós mesmos como sociedade, através do tratamento que dispensamos aos doentes. A crueza das imagens conjugadas com poemas da diretora e trechos do Corão criam a narrativa, com uma combinação de elementos realistas e poéticos, de efeito desconcertante. Por outro lado, como discutimos no capítulo 2, no exemplo do documentário produzido pelo INCE, *Combate à lepra no Brasil*, a ausência de imagens de indícios da doença pode, ao contrário, ser uma escolha alinhada com a fomentação do tabu e da marginalização.

Ainda sobre a camada de tristeza ou desencanto que permeia o curta-metragem, a música teve papel fundamental em sua construção. Optamos por não trabalhar com elementos sonoros externos à Colônia, limitando-nos ao som diegético. Um dos momentos em que trabalhamos com o som não síncrono é ao incluir a canção composta e interpretada por Natalino (ex-interno da Colônia que participa no curta executando a música de sua autoria) em outros momentos, além da cena final, na qual ele a interpreta. A introdução da música, no violão de Natalino, acompanha as cenas que retratam espaços da Colônia, e que por vezes funcionam como imagens de transição entre depoimentos. Os acordes do violão de Natalino servem ainda de

trilha sonora para as cartelas com as fotos antigas da Colônia acompanhadas por informações que contextualizam a instituição para o espectador.

Além de amenizar o impacto de descontinuidade dos cortes que marcam a passagem entre depoimentos e imagens de transição e de fornecer certa unidade sonora ao minidocumentário, a interpretação de Natalino ao final, cantando a história de amor materno e separação relativa à privação do convívio com sua mãe, dialoga com o depoimento de Libergina, sobre a retirada de sua filha da Colônia e com a denúncia de Anésio, trazendo na música lamentos evocados, explícitos ou nas entrelinhas, em muitos dos depoimentos gravados, inclusive aqueles que não entraram no curta.

Cristiane da Silveira Lima fala sobre a presença do canto amador nos documentários, momento no qual se explora, além da música, as qualidades da voz, dos gestos e do olhar do personagem:

Os sujeitos, ao cantarem, investem na cena diferentemente da maneira usual pela qual investem em uma entrevista, por exemplo, e este investimento, por vezes, é suficiente para garantir sua inserção no filme. Nessas situações o espectador não dispõe de maiores informações para contextualizar a canção e a história de vida dos personagens, ele ganha uma margem de liberdade para fazer suas próprias inferências a partir da letra que é cantada ou para simplesmente fruir a performance musical. (LIMA, 2015, p.169).

Segundo a autora, tendo a canção capacidade de evocar memórias individuais e coletivas, pode operar como documento de uma época e quando a presença de um sujeito se deve exclusivamente a sua performance cantada – caso da participação de Natalino: “(...) tudo se passa como se ele falasse mais por meio do canto do que poderia dizer em um relato verbal: o canto amador se basta.” (LIMA, 2015,p.168).

As escolhas formais que recém discutimos, apontam para uma economia estilística. O ponto principal de interesse eram os depoimentos e para centrar-nos neles, eliminamos os elementos supérfluos. As histórias de vida dos personagens constituem o cerne do pequeno documentário. Aproveitamos os dotes narrativos de Paulinho e sua desenvolvida capacidade de articular e desenvolver as fabulações para que ele nos conduzisse pelo território que tão bem conhece. Paulinho era o guia ideal pelo conhecimento dos outros personagens e da realidade local e pela maneira como articulava as memórias individuais e coletivas sobre o espaço Colônia.

O realizador chileno Patricio Guzmán ao criticar, na mesma linha de Bernardet, o uso excessivo das entrevistas no documentário, descrevendo-as como as novas calamidades que ocupam tanto espaço como o antigo narrador, vê na construção do personagem uma possibilidade de retirá-las da mesmice, convertendo-as em produtoras de sentido: "Uma entrevista deixa de ser convencional quando a partir dela começa a surgir um personagem autêntico, de carne e osso, que nos comove e nos leva a uma outra dimensão mais profunda da comunicação (...)"<sup>32</sup>. (GUZMÁN, 1997, p.11).

Durante o registro de entrevistas, com Paulinho e com os demais personagens, ficou claro, até pela facilidade natural como se auto-narravam, que focar nas fabulações resultantes dos bate-papos e fazer um filme "conversado", traria à narrativa a dimensão do vocabulário, expressões, modos de falar de cada um, aportando complexidade à construção dos personagens. As histórias individuais e as do grupo, incluídas as tensões que caracterizam a vida na Colônia, poderiam ser vislumbradas também na articulação da oralidade, responsável por muitas das idiossincrasias das personalidades construídas.

Sabemos que as palavras não são neutras, trazem, em seus sentidos e usos, cargas ideológicas e significações que variam de acordo com quem as profere e para quem são destinadas. Para Stuart Hall, as identidades, permanentemente em transformação, são cada vez mais fragmentadas, fraturadas e multiplamente construídas. Elas não são aquilo que somos, mas aquilo que nos tornamos:

Utilizo o termo 'identidade' para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos "interpelar", nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode 'falar'. (Hall, 2001, p.111).

Um exemplo do peso ou da dimensão implícita no vocabulário dos ex-internos e das transformações deste vocabulário, inclusive no processo de construção de elementos identitários é, por exemplo, o uso do termo "sadio", que aparece em vários relatos sobre o passado, para designar pessoas não internadas, indivíduos de fora da

---

<sup>32</sup> Tradução livre, do original: "Una entrevista deja de ser convencional cuando 'desde ella' empieza a surgir un personaje auténtico, de carne y hueso, que nos conmueve y nos lleva hacia otra dimensión de la comunicación - una dimensión más honda (...)."

instituição. Nos relatos que abordam o presente, as menções a pessoas de fora da Colônia já não fazem uso desse termo.

Além do vocabulário, muito da linguagem não verbal, presente nas entrevistas, contribui para a construção do perfil dos personagens. A oscilação entre exposição e recolhimento refletida na gestualidade dos personagens (com atitude ora mais aberta, a postura relaxada e as mãos descontraídas; ou ao contrário, com, por exemplo, os ombros encolhidos) diz muito também sobre a relação deles conosco e com o processo fílmico. Indivíduos que por tantos anos conviveram com o olhar condenatório do outro e que até hoje vivenciam situações em que são alvo de discriminação tem, naturalmente, ressalvas à hora de exporem-se. Em relação a nós, conforme visto no capítulo 3, a desconfiança foi parcialmente posta de lado pelo fato de estarmos há alguns anos dialogando com o grupo e graças ao estabelecimento de uma relação de amizade com pessoas da comunidade.

Os ex-internos conhecem o papel comumente construído para eles na mídia, como ocorre com outros grupos marginalizados. As visitas de equipes de TV que colhem algumas falas e entram e saem rapidamente<sup>33</sup> da Colônia, para nunca mais voltar, contrastam com o ritmo lento no qual se realizava nossa abordagem. Procurávamos explicitar que se tratava de um momento para retomada da trajetória de vida, o que envolvia a questão das memórias, e esta perspectiva encontrava resposta acolhedora nos moradores da Colônia, que vislumbravam com entusiasmo a possibilidade de expor suas vivências e suas visões sobre os acontecimentos experimentados ou presenciados. Há uma contradição que permeia os depoimentos: o desejo de ecoar a voz como contraponto ao isolamento e à invisibilidade a que estiveram submetidos dentro dos limites da cortina de bambu e as ressalvas quanto à exposição ou a chamar a atenção sobre um passado ligado à hanseníase porque o preconceito ainda é uma realidade nas relações sociais. Paulinho nos conta, por exemplo, que muitas vezes, para conseguir trabalho, teve que mentir sobre seu histórico de saúde. Logo, aparecer em um documentário que aborda a história de vida de moradores de uma ex-colônia para tratamento de hanseníase acarreta consequências para o personagem e para seus familiares pois a erradicação do

---

<sup>33</sup> O sensacionalismo costuma fazer parte da cobertura mediática sobre a hanseníase. Uma das preocupações atuais do Morhan é monitorar a maneira como se dá a representação da doença nos meios de comunicação.

preconceito em relação ao mal de Hansen não avançou no mesmo ritmo dos tratamentos da enfermidade.

Nos deparamos, na situação de entrevista, pese nossa inserção gradual que contribuiu em certo nível para a desconstrução das expectativas por parte dos personagens, com os desdobramentos da problemática da alteridade. Como conseguir que o outro apresente-se um pouco mais desarmado em relação ao que se espera dele? Como conseguir que o outro fale o que quer falar de si e não o que imagina que esperamos que fale de si? Como vimos, o registro de interação entre um grupo de pessoas pode ajudar a amenizar os mecanismos desta expectativa e da autocensura ou excessiva auto consciência.

Nos relatos que colhemos ao longo de nossas visitas, tanto com a câmera como sem ela, notamos que ao falar sobre os companheiros de convívio forçado na Colônia, ou seja, quando um entrevistado rememora o passado de outro, abre espaço para que conheçamos um pouco mais da sua maneira de pensar e de ver o mundo. Cachorro do Mato, por exemplo, comenta a postura rebelde de Paulinho na juventude, rindo sobre as polêmicas e brigas envolvendo seu passado. Depois elogia o comportamento atual do amigo, segundo ele, hoje mais centrado. Cachorro do Mato acaba expondo sua postura mais tendente à conciliação do que ao conflito, ao tecer os comentários sobre Paulinho, aspecto que não poderia ser percebido levando-se em conta apenas os relatos que elaborou sobre sua própria trajetória e personalidade<sup>34</sup>. Tal constatação nos faz atentar para a possibilidade de adicionar ao dispositivo que engatilha o longa, além das perguntas iniciais já descritas (“O que não pode faltar em um filme que se proponha a abordar sua vida?” e “O que faltou falar sobre a Colônia no curta-metragem?”), uma pergunta que provoque a opinião sobre o depoimento do outro. Podemos, por exemplo, perguntar a Dona Libergina: “O que não pode faltar no filme sobre o Paulinho?” ou propor a Paulinho: “O que não ficamos sabendo sobre o Cachorro do Mato?” e assim sucessivamente.

#### 4.6 SOBRE SONS E IMAGENS: OLHAR, ESCUTAR, MONTAR

---

<sup>34</sup> Para aproximar-se do outro no documentário *Rua de Mão Dupla*, o diretor Cao Guimarães lança mão de um dispositivo engenhoso que faz com que os personagens terminem por indiretamente falar de si quando, ao visitarem a casa de desconhecidos, imaginam o perfil de outros personagens.

No curta, procuramos trabalhar algumas das tensões inerentes à vida na Colônia e despontadas nas entrevistas, em cenas de cobertura. Ao mostrar espaços da Colônia, por exemplo, alternamos planos abertos com outros mais fechados, espaços amplos (o verde, o horizonte) e ambientes claustrofóbicos (corredores estreitos, as paredes da “estufa”). Tratou-se de tentativa de refletir em imagens a ambiguidade de um confinamento que se dava em espaço de beleza e contato com a natureza, mas opressivo, rodeado pela cerca viva e densamente fechada dos bambuzais, dos quais era proibido aproximar-se portando facas ou material cortante. Alguns planos buscaram conjugar ambas perspectivas juntas, é o caso da construção visual, elaborada por nosso fotógrafo e inserida na edição acompanhando a fala de Paulinho, em *off*, sobre a cadeia. A perspectiva dá a impressão de que o longo muro captado em primeiro plano é continuado, por causa de um telhado que se inclina no final dele, pelo bambuzal ao longe. Está presente a amplidão das montanhas mineiras mas ela é interrompida pelo bambuzal. Carlos procurou também, ao incluir os ziguezagues da formação muro-telhado-bambuzal, induzir o olhar do espectador a um movimento de vai e vem, tão comum aos esforços da memória (o mesmo ziguezague ressaltado por Paulinho ao falar sobre as lembranças, na abertura do curta).

É essencial destacar, no trabalho da construção da narrativa visual do curta-metragem, e na tentativa de transformação das tensões em imagens, os discursos construídos na fotografia de Carlos. Por haver estado presente em todas as etapas do projeto, desde nossas primeiras incursões na comunidade, e ciente da importância da dimensão da memória para o projeto, ele procurou aportar às imagens algumas das relações envolvidas no filme: relações do personagem consigo mesmo e com seu passado, do personagem com a perspectiva do filme e da exposição da sua história e relações entre personagens e equipe. Seu papel foi ativo nas fabulações criadas, dividindo com a direção e os personagens a autoria das identidades construídas, inclusive a do personagem-lugar Colônia.

O trabalho de criação destas identidades também se deu na etapa da edição, feita com o colega Lucian Fernandes. Sem nunca ter ido à Colônia, porém, Lucian, ainda que sensível às questões trabalhadas, não estava impregnado pela atmosfera da comunidade e desconhecia os personagens. Não aportando contribuições que fossem além do conhecimento técnico sobre as ferramentas de edição, executou o que por nós era sugerido. Ainda que cientes de que alguém de fora poderia contribuir

com uma visão diferente, percebendo matizes que nós talvez não seríamos capazes de enxergar, com uma perspectiva mais clara do conjunto como um todo, por tratar-se porém de um projeto de caráter intimista, resultado de trocas entre equipe e personagens, intercâmbios que evoluíram lentamente ao longo de cerca de cinco anos, pretendemos para o longa, agora já mais familiarizados com os programas de edição, tomar em nossas mãos a totalidade das tarefas da etapa de montagem.

A maneira como idealizamos a montagem, executada por Lucian, priorizou o estabelecimento de um diálogo entre os relatos orais e as imagens de transição, cenas com referências indiretas ao que era contado pelos personagens. Procuramos também que estas mesmas cenas, selecionadas entre o material filmado, revelassem aspectos cotidianos da rotina da Colônia, refletindo a atmosfera tranquila de um lugar que parece muitas vezes situar-se em outro tempo. Tal critério nos ajudou a lidar com a vasta quantidade de material filmado: Para entrar no filme como imagem de transição, uma cena ou sequência teria que contribuir para contar a história estabelecendo conversa ou contraponto ao que era dito pelo personagem e/ou ajudando a compor a atmosfera que respiramos nos dias vivenciados na Colônia: a bicicleta que desliza diante da antiga sapataria, o gato que busca seu lugar no fim de um pavilhão, a égua com seu potro diante da unidade hospitalar, uma criança girando sem rumo em brincadeira solitária, foram alguns dos elementos escolhidos para costurar os depoimentos e compor a narrativa. Hábitos típicos de antigamente, pontuados aqui e ali nos relatos dos personagens, em sua maioria idosos, são retratados no curta através de imagens – a moça sentada na calçada para escolher o feijão do almoço, a senhora que transporta a água na cabeça, a leiteira levando o leite na caneca - e expõem as práticas de um modo de vida distante do experimentado nos centros urbanos de hoje e que vão aos poucos desaparecendo.

Além do aspecto visual, foi aos elementos sonoros que recorreremos não apenas para conferir unidade aos relatos, amenizando as rupturas e suavizando os cortes, com a música de Natalino, como para recriar o ar de antigamente<sup>35</sup> que ainda hoje

---

<sup>35</sup> R. Murray Schafer estudou, dentro do que definiu como "paisagem sonora" (o ambiente sonoro formado pelo sempre presente conjunto de sons), a dinâmica dos sons em povoados europeus, na década de 70, atentando para os padrões rítmicos estabelecidos ao longo do dia, com, por exemplo, variações em função das estações do ano e o predomínio de vozes masculinas, infantis, femininas ou masculinas, de acordo com o horário. (Schafer, 2001). Notamos que o panorama sonoro atual da Colônia varia bastante durante o dia. A atividade é intensa logo cedo com os pássaros, conversas e eventuais carros de som ou bicicletas de vendedores ambulantes. Principalmente no verão, encontramos na hora da sesta o melhor momento para as entrevistas, quando nosso objetivo era captar apenas as conversas com pouca variedade de "sons de fundo".

caracteriza a Colônia: os passarinhos, as galinhas d'angola, a Kombi que divulga as boas qualidades das verduras fresquinhas... constituem alguns dos sons escolhidos para formatar, através da ambiência, a identidade do lugar. Servem estes elementos relacionados a um modo de vida pacato de contraponto ao ruído típico das cidades, que também aparece, apontando para o fato de que embora ainda tranquilo, estamos em um território em transformação<sup>36</sup>. É o caso do som do motor que compete com a voz do Paulinho ao se apresentar anunciando que vai contar como era antes e mostrar como é hoje a Colônia. O contraponto se dá ainda entre som e imagem: a suavidade da ambiência sonora, com o cantar dos pássaros, por exemplo, contrasta com a dureza visual de um pavilhão semiabandonado.

Pertinente ressaltar também a importância da memória sonora, especialmente a relativa a elementos musicais, nos relatos que compilamos: a música no trabalho de memória foi acessada tanto como fator desencadeante da evocação de momentos marcantes (a menção a uma música da coleção de discos de vinil do Paulinho, o levou, por exemplo, a relatar com detalhes determinado período de sua vida), como na forma de elemento de referência de práticas específicas de uma época. Lembranças da rádio comunitária, que consistia em mensagens divulgadas no megafone da praça principal; as bandas de música organizadas para as paradas do dia da Independência - uma das poucas oportunidades para as crianças da Colônia apresentarem-se em Ubá, competindo com alunos de outras escolas, destacando-se nos concursos e construindo um importante elemento de autoestima; o pagode dos moços "todo fim de tarde na frente do pavilhão das meninas", como conta Paulinho; as canções que embalavam as noites dançantes da sede social do clube Sete de Setembro, sede que hoje, já sem os bailes, experimenta dias de calmaria.

Assim como procuramos trazer características sonoras da paisagem da Colônia, caso da mensagem da Kombi das verduras, buscamos incluir em nossa linguagem, também o silêncio<sup>37</sup> como elemento narrativo. Do mesmo modo que o

---

<sup>36</sup> Se nos tempos de confinamento, ninguém queria cruzar as guaritas e a cortina de bambu rumo a este território, hoje, com a chegada das indenizações e o baixo custo de vida aos olhos dos que estão de fora (pois como se trata de área hospitalar pertencente ao Governo Estadual, não há aluguéis), há uma movimentação de novos moradores. Pessoas com relações de parentesco com os ex-internos ou que mantêm laços com seus descendentes querem agora, conscientes da ausência do perigo de contágio, estabelecer-se na comunidade.

<sup>37</sup> Quando no decorrer de nossas reflexões empregamos o termo "silêncio", nos referimos à ausência de voz.

esforço do memorialista lida todo o tempo com recordação e esquecimento, ao transmitir uma história ele precisa articular o que é revelado e o que é omitido. O dito e o não dito convivem nas falas e hesitações dos personagens, como os presentes e os ausentes coabitam o espaço das recordações e o ambiente da Colônia. O trabalho seletivo da memória, que separa o que se quer lembrar do que é preciso esquecer, se manifesta no curta através de planos específicos, caso dos que mostram os corredores vazios, em alusão a esta dimensão do que não está.

Trouxemos também o silêncio para aportar à história que construímos (um filme "conversado", feito de vozes, mais do que imagens) a dimensão das ausências. Os planos finais em que os personagens encaram a câmera sem dizer nada são aqueles nos quais ele se manifesta mais inteiro, mas o silêncio está contido também nas pausas e suspensões mantidas nas falas. Nestas tomadas, é elemento chave no diálogo com realizadores e espectador, que passam de observador a observado, sendo indiretamente conduzidos à reflexão.

A camada silenciosa seguirá como elemento presente no tecido do longa que nos propomos a realizar. Queremos que sua presença se faça inclusive mais audível. A partir das perguntas abertas a serem formuladas, que trazem embutida a delegação da escolha do assunto ao personagem, é provável que surjam as pausas, o espaço que acompanha o desenvolvimento do pensamento, da tomada de decisão e da pré fabulação. A ideia é que as falas construídas e seus respectivos silêncios, elaborados como repostas às perguntas abertas lançadas, sejam registrados em planos longos, conservados, sempre que possível, na íntegra na montagem: "Se a memória é não passividade, mas forma organizadora, é importante respeitar os caminhos que os recordadores vão abrindo na sua evocação porque são o mapa afetivo da sua experiência e da experiência do seu grupo (...)". (BOSI, 2003, p.55).

Sobre a preservação das pausas na construção do ritmo dos relatos em seus filmes, Rithy Panh afirma:

Pode ser que na montagem se corte uma respiração para ganhar uma pequena fração de segundo. No entanto, quando uma personagem respira no documentário, eu não corto, eu deixo que ela termine sua respiração com calma. E quando você vê meus filmes você escuta, você vê essa respiração. Eu tenho a impressão de matá-la se eu remover sua respiração. Agora, a montadora sabe que ela deve respeitar o fôlego da palavra. Se a respiração não é respeitada, nada é respeitado. (PANH, 2013, p.105).

É parte de nossos objetivos trabalhar na captação dos sons e do silêncio com mais cuidado<sup>38</sup>, dispondo de material captado com qualidade suficiente para poder aproveitar um longo trecho do discurso do personagem, sem que se imponham limitações de ordem técnica. Durante os cerca de dois anos que correspondem ao período do mestrado, acercando-nos um pouco ao mundo do som, tomamos consciência da forma amadorística como trabalhamos no curta<sup>39</sup>. Ainda nos falta muito por conhecer sobre as sutilezas, tantos conceituais como técnicas, do universo sonoro para poder explorar suas possibilidades e força narrativa, mas esperamos que as falhas sejam reduzidas para que, ao contrário do que aconteceu no curta, não sejamos obrigados a deixar de incluir cenas importantes em razão de problemas com o som.

Esperamos ainda estar atentos à sensibilidade para a escuta. Do mesmo modo que a pesquisa prévia ajuda na gestação do filme, porque nos confere intimidade com o ambiente e com os personagens - uma espécie de conhecimento de causa - há o risco de que nos engesse porque passamos a fixar-nos em determinados temas previamente abordados e os esforços empregados para que ressurgam na situação de filmagem provocam ansiedade e interferem na habilidade de ouvir. A escuta plena e desarmada é o que nos permite interagir com o personagem para que o diálogo seja de fato estabelecido. Se não escutamos<sup>40</sup> de verdade, nossas perguntas terminam por carecer de organicidade e o encontro entre realizadores e personagens, de fluidez. Quitamos também do entrevistado seu ritmo, ao adiantar-nos em

---

<sup>38</sup> Em algumas vésperas de dias de filmagem, praticamos o exercício de permanecer todo o dia sem falar atentos à variedade de estímulos sonoros do nosso entorno. Já havíamos permanecido assim por períodos que variavam entre dois ou dez dias, em experiências em retiros budistas, daí a ideia de investir no procedimento antes de sair a campo. Depois verificamos que a prática correspondia a uma das sugestões de Schafer para "aprender a ouvir": "Muitos exercícios podem ser imaginados para ajudar a limpeza de ouvidos, mas os mais importantes, a princípio, são os que ensinam o ouvinte a respeitar o silêncio. (...) Um exercício que propomos frequentemente a nossos alunos é declarar moratória à fala por um dia inteiro." (SCHAFER, 2001, p.291).

<sup>39</sup> Na operação de som, deixamos de adotar procedimentos básicos para a garantia da qualidade do material captado, como por exemplo os recomendados por Michael Rabiger no livro *Direção de Documentário* (Rabiger, 2012): estudar previamente as potenciais dificuldades sonoras de cada ambiente, evitar entrevistas em locais com grande incidência de eco, garantir a gravação da pista de presença, etc.

<sup>40</sup> Rithy Panh sobre a importância da escuta em seus documentários sobre o genocídio cambojano: "A base do meu trabalho documental é escutar. Não fabrico acontecimentos. Crio situações para que os antigos carrascos pensem em seus atos e as vítimas possam contar o que tiveram que sofrer. E o mais comum é que eu tente enquadrar a história o mais humanamente possível, de maneira cotidiana, ao nível de cada indivíduo: tal como cada um vive, sofre ou se comporta nesta história." (PANH, 2013, pp.66-67).

questionamento apressado em lugar de respeitar seu silêncio, seja ele espaço de elaboração do discurso, uma via para a evasão, pausa para um posterior aprofundamento ou manifestação do não dito.

Revedo o material bruto das entrevistas, deparar-nos com intervenções que atrapalhavam o ritmo das narrativas e tolhiam a força das fabulações. Sabemos que não estaremos livres de voltar a incorrer nas intervenções fora de tempo pois trata-se do exercício principal - e mais difícil - durante a entrevista: discernir entre a pergunta que faz crescer a fábula e aquela que a inibe, a modo do trabalho de jardinagem que demanda precisar quando e em que ponto justo podar a planta, para que ela ganhe força. Procurando não incidir numa radicalização da (ilusão da) mínima interferência, para que não nos sintamos atados, esperamos, porém, com tal preocupação em mente e adotando a diretriz do "quanto menos podar, melhor", agir para que, com a menor interferência possível de nossa parte, o ritmo dos discursos e do filme seja favorecido, desenvolvendo-se de modo mais livre.

#### 4.7 RESUMO DE PROPOSIÇÕES PARA O LONGA-METRAGEM

O documentário que propomos realizar, com o título provisório de "Cortina de bambu passada a limpo", parte das experiências do curta realizado e o engloba em sua estrutura. Exatamente porque o curta integrará o corpo do longa, nos demoramos na reflexão sobre ele aqui apresentada. Com o curta-metragem em mãos, nos parece uma decisão adequada que a seleção dos fragmentos de vidas a serem fabulados no longa parta dos protagonistas dessas vidas, sendo suas as vontades condutoras da narrativa.

Ademais das perguntas-dispositivos, a delimitação das características do longa, objetivando definir as estratégias para transformar os casos, perspectivas e colocações que vamos reunindo em um filme, devem herdar do minidoc a vocação para a simplicidade, com enxugamento ainda mais acentuado em termos de escolhas formais, para que a forma não concorra com o conteúdo, de modo a não tirar o protagonismo dos personagens e de seus relatos. Seguiremos nas situações de entrevista, fazendo uso conservador das opções de planos: trabalhando com o plano

americano na maior parte do tempo, incluindo algum plano geral e, eventualmente, de detalhes<sup>41</sup>, para captura de gestos e suas conotações.

Os primeiros minutos serão compostos de um resumo do curta *Cortina de bambu*, com intertítulos que forneçam dados sobre o número de minutos filmados de entrevista com o personagem responsável pelos trechos de depoimentos que vemos na tela e o número de minutos correspondentes a sua presença no curta montado. Por exemplo: "Gravamos com Cachorro Do Mato 192 minutos de entrevistas, divididas em duas sessões. Ele está presente em dois minutos do curta". As imagens que resumem o minidoc serão pontuadas por cenas curtas dos personagens assistindo a breves trechos.

Inicia-se então a próxima etapa: nos dirigimos separadamente a cada personagem com as indagações aqui já esboçadas, na seguinte linha de proposta: "O que não pode faltar em um filme que se proponha a abordar sua vida?" e "O que faltou falar sobre a Colônia no curta-metragem?" Uma terceira pergunta, relativa a outro personagem, costura os depoimentos. Se começamos, por exemplo, com Paulinho e a próxima conversa será com Libergina, indagamos: "Que história o senhor acha importante que a Dona Libergina conte sobre ela?" ou "Sobre o que o senhor gostaria que a Dona Libergina falasse?".

O dispositivo consiste, portanto, na exibição do curta para quatro de seus personagens para a reelaboração dos seus discursos, em narrativas de si que incluem a escolha da temática. São eles: Paulinho e Cachorro do Mato, os personagens com quem temos mais horas de entrevista; José Afrânio, dono de rico acervo fotográfico sobre a instituição, com quem também conversamos por muitas sessões e que participa do curta em apenas uma breve passagem; além de Libergina, única personagem feminina. Cada um terá por volta de 13 minutos para fabular sobre si mesmo e sobre a Colônia, a partir das questões presentes e ausentes no curta. Como são quatro os personagens a serem re-entrevistados, seriam 52 minutos, além de cerca de quatro minutos provenientes do resumo curta. A adição de sequências curtas com outros ex-internos - que embora não tendo participado do minidoc, o assistiram - indicando quais assuntos não podem ficar fora de um filme sobre a

---

<sup>41</sup> Usaremos o recurso também para evitar provocar tédio no espectador. Como lembra W. Hugh Baddeley, enquanto muitas cenas longas e a sucessão de planos médios podem fazer o filme tornar-se remoto e impessoal, os planos mais próximos são desejáveis pela capacidade de revelar detalhes e pontos de interesse. (BADDELEY, 1963). Ele cita a velha máxima de que são os *close ups* que contam a história (afirmação que remete ao fotógrafo Robert Capa, e sua frase célebre: "se suas fotos não são boas o suficiente, você não está perto o suficiente").

colônia (somando aproximadamente outros dez minutos), totalizaria, considerando-se também os créditos, aproximadamente setenta minutos de filme.

O recurso de revisitar temas de um filme prévio não é novo. O exemplo mais significativo de reaproximação entre realizador e seu personagem e da explicitação de tal encontro é o próprio *Cabra marcado para morrer*. A estratégia, entretanto, nem sempre é tão prolífica em termos de desdobramentos das questões trabalhadas. No filme *O tempo e o lugar*, por exemplo, Eduardo Scorel retoma, em 2004 e em 2007, a história de Genivaldo da Silva, após haver dirigido pequeno curta publicitário para um banco (da série "Gente que Faz"), protagonizado pelo agricultor, em 1996. O longa-metragem porém, não chega a fornecer um perfil substancialmente mais adensado do personagem em comparação com a peça publicitária prévia.

Já a diretora e antropóloga inglesa Melissa LLeuwelyn-Davies empreende somente após 18 anos o retorno ao cenário de seu filme prévio, a fronteira entre Quênia e Tanzânia, terra dos Maasai. No documentário *Souvenirs et rêves du pays Masai*, ela propõe mostrar as evoluções coletivas e individuais, especialmente das personagens femininas. Segundo Guy Gauthier, o cinema documentário, muitas vezes acusado de congelar situações do presente ou de apresentar os objetos de memória como santuário inviolável, consegue no caso do filme de LLeuwelyn-Davies - quando as personagens encaram suas imagens - fazer as vezes de memória. "O confronto do passado com o presente, a utilização do documento datado de alguns anos como meio de comparação e de incitação à confiança, reforçam o interesse do filme, documento etnográfico e documento sobre o documentário." (GAUTHIER, 2011, p. 247).

Na mesma linha, o autor observa, ao comentar a articulação entre passado e presente nos documentários, mais especificamente no tipo de filme etnográfico que parte de uma experiência compartilhada (isto é, de uma vivência cotidiana com os sujeitos filmados, em abordagem de "documentário no presente", em oposição ao "documentário histórico"), que para além do valor científico, que ficaria à critério dos especialistas na área, "(...) Podemos guardar o lado exemplar do documento se fazendo. (...) Um documento para o futuro surge sob nossos olhos: a própria matéria do documentário." (GAUTHIER, 2011, p. 204).

No nosso caso, a escolha de quais personagens revisitar se dá em função da acentuada aptidão narrativa que apresentam e pelo fato de serem idosos, o que

enriquece a dimensão do trabalho com a memória<sup>42</sup>. A ideia era que Chiquinho também participasse, mas ele se encontra com a saúde debilitada e não convém que se engaje no esforço implicado na rememoração. O descompasso entre o longo tempo empregado nas nossas conversas com cada um deles e o curto tempo de participação no curta também nos leva a querer incluí-los na "réplica". Por fim, mas não menos importante, nosso convívio, mais estreito com eles do que com outros ex-internos, contribuindo para que haja interação e entendimento, completa a lista de fatores que nos faz optar por convidá-los.

Delegando a seleção da pauta ao personagem, evitaremos algumas das armadilhas nas quais caímos no curta, e aqui já discutidas, como as referentes às imposições - como a inibição das narrativas sobre as atividades laborais, além de reducionismos, caso da imagem da personagem feminina. Albert Maysles, conhecido como pai do cinema direto norte-americano é, como se poderia imaginar, mais um a engrossar o coro das críticas ao uso das entrevistas no documentário, que citamos previamente nas vozes de Bernardet e de Patricio Guzmán, mas nesse caso, de qualquer entrevista, e não apenas do excesso delas. No livro *Documentary filmmakers speak*, no qual Lizz Stubbs reúne depoimentos de documentaristas, ele é taxativo sobre o teor de artificialismo e sugestionamento que considera indissociáveis das entrevistas, embora saibamos que no cinema direto haja também uma carga considerável de elaboração e encenação: "Nós não fazemos entrevistas. Quando você faz uma entrevista, a sua pergunta é a resposta. Então, todas as vezes é algo arranjado." (STUBBS, 2002. pp.07-08).<sup>43</sup>

A documentarista Susan Froemke, colaboradora de Maysles, em depoimento para o mesmo livro, comenta sobre as muitas possibilidades que surgem quando adota perguntas abertas, indagando a seus personagens o que lhes está passando pela cabeça ou como estão se sentindo naquele momento. Ela também defende as vantagens de uma equipe compacta, de preferência com apenas duas pessoas,

---

<sup>42</sup> Segundo Ecléa Bosi, ação e memória tendem a excluir-se. Nesse sentido, a oposição entre vida ativa e vida contemplativa afetaria o grau de disponibilidade para narrar o passado: "Distantes das lides do cotidiano (...) a memória corre de uma forma que me pareceu realmente mais espontânea e fluente." (BOSI, 2015,p. 479).

<sup>43</sup> Tradução livre, do original: "We don't do interviews. When you do an interview, the answer is your question, so it's a set up every time."

para mais facilmente poder estabelecer com os personagens uma relação de confiança.

Pediremos a cada personagem que traga para a filmagem um número reduzido de fotografias, provavelmente três, fomentando uma pré pauta. O número não chega a ser extenso mas permite que se fale de mais de uma temática e talvez suscite até a montagem de uma pequena biografia. E como recorda Bosi, " (...) toda pessoa vê sua vida - ou procura vê-la - como uma configuração, com um sentido." (BOSI; 2003, p.55). Além de gatilho para a elaboração de discursos, supomos que a reflexão que demandará a escolha prévia das fotos contribuirá para que elaborem a delineação inicial de parte dos temas que desejam trabalhar.

Os personagens serão convidado também a escolher a locação das zonas comuns da Colônia onde se dará a conversa e a comentar sobre a razão da escolha. As áreas da comunidade, tal como ocorre com as memórias ao longo das lembranças, foram sendo ressignificadas no decorrer do tempo. A Colônia é também personagem e as lembranças dos ex-internos entrevistados ajudam a criar sua identidade. Ao mesmo tempo, entendemos as estruturas arquitetônicas como vias da passagem do tempo, daí a opção pela inclusão no minidoc de imagens retratando marcas nos muros cujas texturas, ao desfazerem-se, descortinam camadas que denotam o transcorrer dos dias e de diferentes etapas da história do lugar. Por isso também retratar as imagens de inscrições nas paredes, indícios de um passado em permanência. A área da instituição abriga camadas temporais e espaciais que nos interessa particularmente registrar e plasmar no objeto fílmico por remeterem a um momento de transformações, caminhando para o desaparecimento, em processo de desvanecimento. A paisagem e a palavra se articulam, uma conferindo novas conotações à outra.

Cecília Mello, em análise sobre as relações entre cinema, arquitetura e memória, motivada pela cinematografia de Jia Zhang-Ke, expressa seu entendimento da memória como elemento de ligação entre o evento recordado, a pessoa que o recorda e o espaço da recordação. Sendo os eventos da memória tanto espaciais como temporais: "(...) um espaço em desaparecimento acarreta inevitavelmente a perda de uma memória" (MELLO, 2015, p.122). Ainda que seja importante relativizar o tom categórico de tal informação, ela nos interessa por enfatizar a importância da dimensão espacial da memória. A transformação e erradicação de espaços, como

correntemente sucede na Colônia Padre Damião, tendem a alterar a percepção sobre os mesmos.

Mais do que um documentário sobre a Colônia, ou a hanseníase, ou a internação compulsória, ou mesmo sobre a história de vida dos personagens, ou sobre a memória, entretanto, concluímos que nos instiga primordialmente realizar um filme sobre a luta contra o esquecimento desse capítulo de nossa história recente, contra a memória superficial, epidérmica que contribui para estagnar uma experiência. A estratégia da "réplica" é o caminho que encontramos para provocar o registro no documentário de uma memória em ação, que traga novas reinvenções, construções, possibilidades, reflexões.

A partir de sua experiência com o trabalho da memória no processo do documentário, Rithy Panh conclui que para aqueles a quem interessa eliminar os pensamentos individuais, as intenções de liberdade e as resistências, é necessário primeiro passar pela abolição da memória.

(...) é preciso estar disponível, aberto aos encontros, àqueles instantes plenos de mistério e de verdade que permitem reconstituir a memória através da experiência cotidiana dos indivíduos. Assim podemos restituir aos mortos sua memória, sua identidade, sua dignidade. A memória aparece como uma urgência. Ela é tão necessária quanto a resistência cotidiana. (PANH, 2013, p.69).

Para o diretor, é papel do cineasta, ao lidar com as lembranças, saber escapar tanto da exploração política, como da complacência masoquista e da sacralização. Ao discorrer sobre o acesso à memória do genocídio cambojano em seus filmes, ele diz que o que lhe interessa é retirar as vítimas do anonimato e da abstração dos números, ambos fatores cúmplices da aniquilação. "A memória deve ser um ponto de referência. Deve continuar sendo humana. O que busco é a compreensão da natureza desse crime e não o culto da memória. Para evitar a repetição através da recusa da cegueira e da ignorância." (PANH, 2013, p. 66).

Quanto à inclusão de perguntas para os personagens sobre os colegas de confinamento, também partícipes do filme, intenciona-se aportar à narrativa a dimensão das inter-relações na comunidade, com as respectivas trocas e

implicações<sup>44</sup>. Ecléa Bosi observa, baseando-se em trabalhos de campo sobre os mecanismos da memória dentro de grupos e comunidades, que:

Se por acaso esquecemos, não basta que os outros testemunhem o que vivemos. É preciso mais: é preciso estar sempre confrontando, comunicando e recebendo impressões para que nossas lembranças ganhem consistência. (BOSI, 2015, p. 414).

Pensamos também incluir - caso os personagens se mostrem interessados em elaborar este exercício de abstração - uma pergunta que os transportem para fora do ambiente da comunidade, relativa ao que imaginam que poderia ter acontecido na trajetória de cada um se não tivessem vindo para a Colônia: "Como o senhor(a) acredita que seria sua vida se não o(a) tivessem trazido para cá?". Em conversas ao longo dos anos notamos que a ideia não raro povoa o pensamento dos ex-internos e incluí-la seria então uma oportunidade de acessar imaginações e projeções, territórios afins com o campo da memória.

Norteando-nos pela economia de recursos discursivos e técnicos, devemos trabalhar, como já mencionado, com planos contínuos, longos o suficiente para evitar que haja muitos cortes durante os depoimentos. Desta forma a montagem do documentário, no qual o que se sobressai é a palavra, deve ser discreta, limitando-se à costura de um depoimento com outro, buscando preservar cada um deles o mais intacto possível. Propomos uma radicalização no sentido de tirar o não essencial (estilo passado a limpo) e concentrar-nos nas falas, recorrendo pouco ao *off*. Assim, a cada depoimento dedicaremos atenção plena, evitando desvios das fabulações narrativas. A parcimônia na pós-produção, sem a incorporação de elementos externos à diegese, se dará também para evitar que o foco se desvie dos depoimentos. Com o intuito de amenizar a monotonia que tal parcimônia poderia ocasionar, pensamos intercalar os depoimentos dos personagens principais com algumas breves falas e observações de outros moradores da Colônia que não participaram da realização do minidoc mas que assistiram ao filme, pontuando quais temas esquecemos de trazer para o longa ou quais situações faltaram ser lembradas.

---

<sup>44</sup> "As lembranças grupais se apoiam umas nas outras formando um sistema que subsiste enquanto puder sobreviver a memória do grupo" (BOSI, 2015, p. 414).

Voltamos a enfatizar que esta proposta de economia estética, como todas as demais proposições para o longa, situam-se no campo das intenções, sujeitas às dificuldades e mudanças impossíveis de prever, já que é alto o nível de incerteza atrelado à filmagem do documentário.

Patricio Guzmán compara a criação do documentário ao jazz, ao falar sobre a importância da improvisação:

Se nos apegamos muito ao roteiro inicial, corremos o risco de abandonar a "energia" dos fatos inesperados que surgem na filmagem. Um documentário é uma busca – uma expedição – na qual os imprevistos tem tanta importância como as ideias pré-concebidas. (GUZMÁN, 1997, p.09).<sup>45</sup>

Já Valdenira Barros, ao descrever seu processo de criação do documentário *O Sol Sangra*, fala da importância de se acreditar no acaso e estar preparado para as suas possibilidades: "(...) saber explorar a força intrínseca das situações e não ter medo da falta de exatidão". (BARROS, 2012, p.19).

Esclarecemos também que não temos a ilusão de que o longa-metragem vá corrigir o curta. Com ele virão novos espinhosos desafios pois vamos dispor de mais minutos. Um dos problemas que talvez tenhamos que enfrentar – e para ele, como sabemos de antemão que pode vir a ocorrer, podemos prever uma possível solução – é o da proibição de filmar dentro da Colônia, pois temos tido dificuldades de acesso, durante a vigência da atual administração. Nosso "plano B" seria seguir com o roteiro de perguntas abertas planejadas, mas realizando as entrevistas do lado de fora da portaria da instituição. Em tais circunstâncias, a indagação sobre a escolha do local da entrevista seria suprimida e substituída pela pergunta: "Se pudéssemos gravar a nossa conversa dentro da Colônia, onde o(a) senhor(a) gostaria que a gente conversasse?". A alternativa incorporaria no cerne do filme a limitação a que estaríamos sujeitos, problematizando o cerceamento de liberdade que ainda permeia a realidade da Colônia.

Reproduzimos o raciocínio de Comolli sobre a necessidade de que aqueles que fabricam representações do mundo deixem de nelas tomá-lo por acabado ou controlado:

---

<sup>45</sup> Tradução livre, do original: "Si uno actúa demasiado apegado al guión primitivo corre el riesgo de abandonar la "energía" de los hechos inesperados que nos presenta el rodaje. Una película documental constituye una búsqueda - una expedición - donde los imprevistos son tan importantes como las ideas preconcebidas."

À sua modesta maneira, o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo, isto é, ele precisa reconhecer o inevitável das restrições e das ordens, levar em consideração (ainda que para combatê-los) os poderes e as mentiras, aceitar, enfim, ser parte interessada nas regras do jogo social. (COMOLLI, 2008, p. 173).

Ao contrário do que ocorria no curta, em que nossas perguntas e intervenções eram cortadas na edição, no longa-metragem, embora planejemos continuar fora de quadro, elas devem aparecer audíveis para que o diálogo se revele. Supomos que assim como no curta, surgirão imprecisões (como quando Paulinho pensava e repensava a data do fechamento da cadeia local), pausas na fala e hesitações condizentes com os mecanismos da memória<sup>46</sup>, as quais pretendemos que sejam incorporadas à narrativa. Esperamos, com esta estratégia, que a construção identitária do personagem, mesmo ainda mediada por nossas indagações e por nossa montagem, possa ser realizada por ele de maneira mais efetiva.

Dados que contribuem para a contextualização da Colônia, informações importantes para situar a instituição no tempo e espaço, já serão previamente oferecidos na primeira etapa, através do resumo do curta-metragem. No segundo ato, o da "réplica", com os recursos narrativos ainda mais simplificados: pouco uso do *off*, sem som não diegético, sem cartelas, o filme pode, mais do que evidenciar e discutir os mecanismos do próprio filme, abrir espaço para uma visibilidade condizente com a almejada pelo personagem. Imaginamos que com a delegação da pauta da pergunta possamos de certa forma descortinar a implicação, implícita em qualquer interpelação que envolve o falar ou fabular sobre si, que é: "Quem você quer ser?", "Como gostaria que te vissem", "Como gostaria de ser percebido"?

Importante mencionar que embora tratando-se de um grupo de personagens que vivenciaram situações de vida similares, nos interessa registrar a subjetividade de cada um, subjetividade entendida aqui como propriedade de se construir como sujeito. Como comenta Consuelo Lins, sobre a construção de identidades no processo do documentário: "(...) embora sejamos todos evidentemente marcados pelas condições históricas em que nos encontramos, cada personagem traz consigo

---

<sup>46</sup> Para Bosi, as incertezas e lapsos das testemunhas sinalizam autenticidade, enquanto narrativas lineares e seguras tendem a deslizar para o estereótipo. "Nos idosos, as hesitações, as rupturas do discurso não são vazios, podem ser trabalhos da memória. Há situações difíceis de serem contadas já que parecem absurdas às próprias vítimas delas." (BOSI, 2003, p.62).

condições sociais específicas e expressa uma situação particular.” (LINS, 2012, posição 2893).

Nos parece pertinente aplicar a estratégia da delegação da pergunta porque se trata de um grupo que teve sua identidade de certa forma usurpada e sua presença no mundo ocultada, devido a decisões arbitrárias por parte do Estado. Mas a tática da réplica, ao evidenciar o processo da realização do filme, possibilita também discutir a questão da alteridade e das fronteiras entre as ações de realizador e personagem no que tange à autoria da narrativa.

No curta, como dissemos, as contingências da filmagem apareciam nos nossos reflexos em superfícies espelhadas, nas observações de Paulinho e nos comentários de Cachorro do Mato, ambos referindo-se simultaneamente ao processo do nosso trabalho de montagem do filme e a seus trabalhos na edição das lembranças. A narrativa terminava com uma fala de Paulinho, conclusiva no conteúdo mas reticente na entonação, autoconsciente da fabulação e da narrativa criada: “Essa é a nossa historinha...”. A observação foi feita de fato na nossa última conversa gravada, dita, portanto, antes da montagem e de que ele visse o produto final. O curta de 13 minutos e mesmo sua segunda parte conseguiriam de alguma forma abarcar nuances e desdobramentos de tantas vidas? Teriam os 13 minutos para todos do curta, ou os 13 minutos para cada um no longa-metragem, alguma ponta de coincidência com o que Paulinho chamou de “nossa historinha”, a história do pessoal da Colônia? A vida que não cabe em um curta, também não pode ser abarcada num longa. O filme trata experiências impossíveis de simbolizar. A segunda parte do documentário, trazendo as contingências da filmagem para a temática central, tentaria, indiretamente, tangenciar essas questões.

No nosso entendimento, a oferta de uma oportunidade de “réplica” dialoga sobretudo com a necessidade de reformulação implicada nos trabalhos da memória e suscitada por Cachorro do Mato no curta, quando ele comenta sobre o próprio processo de rememoração e observa que depois de elaborar os relatos, e participar das filmagens, pensa consigo mesmo que poderia ter dito isso ou aquilo. Não perdemos de vista, entretanto, o que Consuelo Lins denomina território compartilhado, inerente ao documentário:

(...) não há como “dar voz ao outro”, porque a palavra não é essencialmente do outro. O documentário é um ato no mínimo bilateral, em que a palavra é determinada por quem a emite, mas também por aquele que a quem é

destinada, ou seja, o cineasta e sua equipe, quem estiver em cena. (LINS, 2012, posição 1984).

As perguntas, mesmo abrangentes, seguirão sendo lançadas por nós. Seguiremos no papel de interlocutores para quem se fala. Mesmo cientes de que a estratégia não elimina a bilateralidade do processo, acreditamos que propor a recontagem, diante da câmera, dos causos e memórias, agora declaradamente escolhidos pelos autores, seja uma forma de ecoar a observação expressada por Paulinho e incluída no curta, quando ele comenta que “Deve dar um trabalho para vocês... passar isso a limpo”. Lançar o desafio de “passar a limpo” a própria história de vida aos protagonistas é um convite para serem mais partícipes do processo de revisão e para preservarem no filme a memória em movimento.



Figura 24: Detalhe de inscrição na parede da antiga cadeia.



Figura 25: Fachada de um dos pavilhões.



Figura 26: Fachada de pavilhão.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No mesmo artigo em que Bernardet critica o uso excessivo das entrevistas nos documentários brasileiros posteriores ao advento do som direto, ele aponta seu interesse por filmes que, sem deixar de fazer uso delas, as problematizam (Bernardet, 2003). Com a proposta de passar *Cortina de Bambu* a limpo estaremos colaborando para expor as fissuras do modelo da entrevista e assim colocando lenha na fogueira desta problematização.

Contamos com problematizar também as esferas do dialogismo, entendido não apenas como o diálogo composto pela comunicação verbal e não verbal, mas abrangendo a construção da subjetividade, nos moldes em que o conceito é sugerido por Bakhtin<sup>47</sup>, aqui comentado por Consuelo Lins:

Na verdade, Bakhtin vai mais longe e identifica esse princípio na própria construção da identidade, em que o "eu" nunca está completo e só existe em relacionamento tenso, e portanto em diálogo com tudo o que é outro. A 'outridade' é para ele o fundamento de toda a existência; não se pode existir sem modificações efetuadas por outrem. (LINS, 2012, posição 2020).

Ao se posicionarem em relação ao curta-metragem e, conseqüentemente, às suas representações e auto-representações prévias, os personagens devem moldar-se no dialogismo estabelecido não só conosco, mas com o "eu" de suas fabulações anteriores. Além disso, ao acionarem suas trajetórias por meio do trabalho da memória, a dinâmica se faz presente também em relação a todos aqueles com os quais "conversaram" nos discursos elaborados. Assim, dependendo do que a ação da memória evoque, o dialogismo pode ser estabelecido, por exemplo, com aqueles que os isolaram, com aqueles de quem foram isolados, com os que os acolheram ou a quem acolheram, com aqueles com quem negociaram seus espaços, entre muitos outros sujeitos a cujas ações suas falas remetam.

Por outro lado, nós também devemos experimentar a mesma dinâmica, ou seja, nossa identidade também se irá moldando conforme interagimos com os nossos interlocutores durante a realização do filme. Nos colocamos ativamente em

---

<sup>47</sup> Central em sua teoria da literatura e concepção de linguagem, o conceito de dialogismo de Bakhtin se relaciona à construção de identidades, segundo ele sempre atualizadas em função das interações estabelecidas com os demais.

relação à biografia dos sujeitos que expõem suas histórias diante de nós, em posicionamento que pode se dar por semelhança ou contrastes. Suas vivências, que num primeiro momento tendem a parecer tão distantes e remotas, já se farão menos alheias. Para Bakhtin, conhecer as organizações biográficas de outras vidas também nos ajuda a colocar em ordem nossas próprias experiências (Bakhtin, 1992).

Bosi também menciona diferentes transformações resultantes da experiência de troca entre os que escutam e os que falam sobre suas histórias de vida, uma via de interação que não está, porém, livre do peso dos papéis prévios:

Narrador e ouvinte irão participar de uma aventura comum e provarão, no final, um sentimento de gratidão pelo que ocorreu: o ouvinte, pelo que aprendeu; o narrador, pelo justo orgulho de ter um passado tão digno de rememorar quanto o das pessoas ditas importantes. Ambos sairão transformados pela convivência, dotada de uma qualidade única de atenção. Ambos sofrem o peso de estereótipos, de uma consciência possível de classe, e precisam saber lidar com esses fatores (...) (BOSI, 2003, p.61).

A familiaridade com os mecanismos de auto-reinvenção que os ex-internos da Colônia foram forçados a conhecer a fundo - sobre a qual já comentamos anteriormente - provavelmente ajudarão nosso projeto, já que o espaço de réplica que propomos construir se presta à recriação de si.

Recursos expressivos que singularizam a experiência dos sujeitos filmados, enfatizando a dimensão relacional dos encontros entre equipe e personagens são, na visão de César Guimarães, juntamente com a duração maior concedida aos atos de fala dos parceiros da conversação, possíveis caminhos para que o documentarista que lida com a abordagem do homem ordinário como sujeito filmado possa se desvincular das formas usuais de visibilidade produzidas pela mídia em geral, sem se limitar, entretanto, a produzir outras representações que simplesmente se contraponham aos modelos identitários dominantes: "(...) é vital que ele invente novos processos de abordagem do sujeito filmado para que este escape da mera condição de objeto de um discurso e alcance uma enunciação singular, feita de palavras, gestos, entonações, olhares." (GUIMARÃES, 2006, p.44).

Esperamos que ao explorar o espaço de (re)enunciação, os participantes do filme, sujeitos do processo de abordagem dos temas, experimentem efeitos positivos. Von Simson comenta sobre como a elaboração das memórias pode

possibilitar “uma transformação da consciência das pessoas nela direta ou indiretamente envolvidas”:

Assim podemos perceber que o trabalho com a memória, no qual os velhos têm papel fundamental, mas os mais jovens também estão presentes, não nos aprisiona no passado, mas nos conduz com muito maior segurança para o enfrentamento dos problemas atuais, ao permitir a reconstrução de aspectos desse passado recente. (VON SIMSON, 1998, p.17).

Devolver o curta-metragem aos seus protagonistas para que na constituição do longa refaçam suas participações é uma estratégia para que o impacto do trabalho de memória seja mais intenso e também condiz com a necessidade de se devolver o material filmado, no caso do documentário (ou a pesquisa, no caso do pesquisador), como uma contrapartida, ou retorno do que nos foi dado.

Coutinho afirma que a devolução da imagem das pessoas filmadas para elas é uma maneira de responder à confiança que depositaram nele. (Coutinho, 1997). No caso da entrevista para fins de pesquisa, Bosi também defende essa devolução e inclusive o direito de reformulação (o refazer, opção da qual sempre dispomos quando montamos um texto ou um filme) : “O depoimento deve ser devolvido ao seu autor. Se o intelectual quando escreve, apaga, modifica, volta atrás, o memorialista tem o mesmo direito de ouvir e mudar o que narrou. Mesmo a mais simples das pessoas tem esse direito, sem o qual a narrativa parece roubada.” (BOSI, 2003, p.66). Para ela, a memória assim retrabalhada deixa de ter um caráter de restauração e passa a ser substância geradora de futuro.

A historiadora Janaína Amado, em artigo intitulado “A Culpa nossa de cada dia: ética e história oral”, concorda parcialmente com ambos. Segundo Amado, a devolução, um ato de cortesia, pode fazer com que os participantes exibam orgulhosos aos seus amigos e familiares o resultado de sua participação na pesquisa, gerando aumento de autoestima. Por outro lado, ela lembra que ao lidar com fontes vivas, a responsabilidade e compromisso do pesquisador aumenta pois tudo o que produzir trará consequências: “Dependendo do assunto da pesquisa e do uso que o historiador fizer das informações obtidas nas entrevistas, entretanto, as consequências da divulgação da pesquisa, para os informantes, assim como para as pessoas a eles ligadas, podem ser devastadoras, alterando dramaticamente suas rotinas de vida e seus destinos”. (AMADO, 1997, pp. 146-147). A referida autora

ênfatiza ainda que a troca entre pesquisador e informante se estabelece muito antes da devolução, iniciando-se quando o participante aceita estabelecer a conversa, que a devolução não implica a configuração de uma relação igualitária e que os entrevistados, embora às vezes se deixem conduzir pelos caminhos da memória, nem sempre sendo muito conscienciosos sobre as revelações produzidas – podendo aproveitar o depoimento para acerto de contas com o passado, o que pode vir a gerar complicações junto a seus círculos - na maior parte do tempo controlam exatamente o que desejam ou não revelar, obedecendo a seus interesses e intenções particulares.

Amado é taxativa sobre o fato de que mais importante do que devolver o depoimento ao depoente, do ponto de vista ético, seria o entrevistador seguir os procedimentos técnicos e metodológicos que regem a prática da disciplina, os quais já mencionamos no capítulo 3: a busca pela fidelidade não apenas às palavras, mas ao sentido geral do que é dito na entrevista, a necessidade de se explicitar os objetivos e usos do trabalho, o respeito às solicitações dos entrevistados sobre o que querem ou não que conste em seus depoimentos, a diferenciação clara de qual fala pertence a qual entrevistado, etc. As escolhas que mencionamos aplicar no filme que propomos construir, como por exemplo os poucos cortes e reduzidas interrupções nos discursos dos participantes, corroboram para a obediência destas diretrizes, que se encaixam na valorização da singularidade de que fala César Guimarães.

Por fim, reiteramos que apesar de nosso intento de teorizar sobre a criação do documentário, tanto essas reflexões como a realização do filme e a reescrita das memórias e das identidades dos personagens que propomos nele retratar, seguem abrangendo apenas uma parcela do contingente de questões potenciais.

Embora um pouco extensa, reproduzimos a observação de Comolli sobre o engendramento de presenças e ausências na composição dos documentários:

Esses homens ou essas mulheres que nós filmamos, que nessa relação aceitaram entrar, nela irão interferir e para ela transferir, com sua singularidade, tudo o que trazem consigo de determinações e de dificuldades, de gravidade e de graça, de sua sombra - que, com eles não será reduzida-, tudo o que a experiência de vida neles terá modelado... Concomitantemente, alguma coisa da complexidade e da opacidade das sociedades e alguma coisa da exceção irremediável de uma vida. Isso quer dizer que nós filmamos também algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está a nosso alcance, mas que está aqui com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre elas, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que a máquina cinematográfica – que ao seu modo é uma

parca-trama. (Comolli, 2008, p. 176).

Confiamos que, assim como ocorre no terreno da memória, também na tessitura deste texto como provavelmente na realização do documentário esteja presente, para enriquecimento da trama, a insinuação do não lembrado, do não escrito, do fora de campo.

## FILMOGRAFIA

### Filmografia trabalhada:

Cortina de bambu (2014, 13 minutos).

Direção e roteiro: Renata Meffe

Produção: Cesar Roland Franco

Direção de fotografia: Carlos Velázquez

Edição e finalização: Lucian Fernandes

Câmera: Carlos Velázquez

Som direto: Carlos Velázquez e Renata Meffe

Fotografias: Fotoalúmia, arquivo pessoal de José Afrânio da Silva e arquivo pessoal de Anesio de Sales.

Música: "Recordando o Passado". Autor e Intérprete: Natalino Misael de Freitas.

Canal Futura\*:

Coordenador do núcleo de jornalismo: José Brito Cunha

Consultor: Luís Nachbin

Produtora de Conteúdo: Renata Ferraz

Coordenadora de Produção: Joana Levy

Produtora assistente: Fabianna Amorim

Videografismo: Herbert Cohn

\*Exibido no Canal Futura em 25/04/14 e em 06/01/15, em ambas datas às 14h e 21h.

### Filmografia comentada ou mencionada:

48. Susana de Sousa Dias (2009). 93'.

A casa é escura. Forough Farokhzad (1962). 20'.

Assistência aos filhos dos lázaros. Humberto Mauro (1950). 11'.

Babilônia 2000. Eduardo Coutinho (2000). 80'.

Cabra marcado para morrer. Eduardo Coutinho (1984). 120'.

- Combate à lepra no Brasil. Humberto Mauro (1946). 14'.
- Crônica de um verão. Jean Rouch e Edgar Morin (1961). 85'.
- Loucura e cultura. Antonio Manuel (1973). 9'.
- Maioria absoluta. Leon Hirszman (1964). 20'.
- O Fim e o princípio. Eduardo Coutinho (2005). 110'.
- O Sol sangra. Valdenira Barros (2009). 52'.
- O Tempo e o lugar. Eduardo Scorel (2008). 98'.
- Partido alto. Leon Hirszman (1976 - 1982). 22'.
- Retratos de identificação, Anita Leandro (2015). 71'.
- Rua de mão dupla. Cao Guimarães (2002). 75'.
- S-21: A Máquina de morte do khmer vermelho. Rithy Panh (2003). 101'.
- São Paulo - Sinfonia e cacofonia. Jean Claude Bernardet (1994). 40'.
- Souvenirs et rêves du pays Masai*. Melissa Llewelyn-Davies (1993). 92'.
- Terra em transe. Glauber Rocha (1967). 115'.
- Ulisses. Agnès Varda (1982). 22'.
- Viramundo. Geraldo Sarno (1965). 37'.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. O Ensaio como forma. In: *Notas de Literatura 1*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

ÁGUEDA, Abílio. As imagens dos fotógrafos lambe-Lambes: suportes na estruturação de memórias coletivas e individuais. In: PEIXOTO, Clarice Ehlers (org.). *Antropologia & imagem* Vol. 1. Rio de Janeiro: Gramond, 2011.

AMADO, Janaína. A Culpa nossa de cada dia: ética e história oral. In: Projeto História, São Paulo, n.15, abril de 1997.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE Michel; VERNET Marc. *Estética del Cine*: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Madrid: Paidós, 1983.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 2002.

AUTRAN, Arthur. Leon Hirszman: em busca do diálogo. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil*: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

BADDELEY, W.Hugh. *The technique of documentar film production*. London, New York: Hastings House, 1963.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. New York: Oxford University, 1974.

BARROS, Valdenira. *O sol sangra*: memória e afeto. Tese de Doutorado em Multimeios – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2012.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *O Prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

BECKER, Howard S. *Truques da escrita*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Cinema brasileiro*: propostas para uma história. São Paulo: Cia de Bolso, 2009.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Ed. Unicamp, 2008.

BRASIL. Ministério da Saúde. Núcleo de Comunicação da Secretaria de Vigilância em Saúde. Boletim SVS em Rede, número 75. Brasília, 2010.

BRUNO, Fabiana. Retratos da velhice: Das fotografias às imagens de memória – percurso metodológico e cognitivo. In: Cadernos da pós-graduação. Educação Especial – Cinema, Fotografia. Pós Graduação em Multimeios – Ano 8, V.3, n.3, Unicamp, 2006.

\_\_\_\_\_. Fotobiografia: uma proposta antropológica e estética. In: Revista Espaço acadêmico, n.163, dezembro de 2014.

CARTWRIGHT, Lisa; STURKEN, Marita. *Practices of Looking: an introduction to visual culture*. New York: University Press, 2001.

CARVALHO, César Augusto de. Os Usos de fotografias de família. In: PEIXOTO, Clarice Ehlers (org.). *Antropologia & imagem* Vol. 1. Rio de Janeiro: Gramond, 2011.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

CLIFFORD, James. *A Experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2008.

COPQUE, Bárbara. Sobre imagens: meninos de rua, meninos fotógrafos. In: PEIXOTO, Clarice Ehlers (org.). *Antropologia & imagem* Vol. 1. Rio de Janeiro: Gramond, 2011.

COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. In: Projeto História, São Paulo, n.15, abril de 1997.

DARBON, Sébastien. O etnólogo e suas imagens. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993.

DUCATTI, Ivan. A hanseníase no Brasil na Era Vargas e a profilaxia do isolamento compulsório: estudos sobre o discurso científico legitimador. Tese de doutorado - Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2008.

FELDMAN, Ilana. Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação, ECA - USP, São Paulo, 2012.

FOUCAULT, Michel. História da loucura na idade clássica. São Paulo: Perspectiva, 1978.

\_\_\_\_\_. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. A Arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

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

GERBER, Raquel. *O Mito da civilização atlântica*. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GUIMARÃES, César. A Cena e a inscrição do real. In: Revista Contemporânea, vol. 3, n.2, jul./dez. de 2005.

\_\_\_\_\_. A Singularidade como figura lógica e estética no documentário. In: Revista ALCEU, vol.7, n.13, jul./dez. de 2006.

GUZMÁN, Patricio. El Guión en el cine documental. In: Revista Viridiana, n.17, setembro de 1997.

HALL, Stuart. Representation: cultural representations and signifying practices. London: Sage Publications, 1997.

\_\_\_\_\_. A Identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HENRIQUES, Rosali. *Metodologia de história oral: a experiência do Museu da Pessoa*. Juiz de Fora: [s.n], 2014.

HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. In: Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, vol. 3, n.1, jan./mar. de 2006.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: Reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

LAMAS, Caio. O Despertar do cinema educativo no Brasil: Humberto Mauro e o INCE. In: GILLONE, Daniela (org.). *O Cinema de Humberto Mauro* (Coleção Cinema Brasileiro – vol 1). São Paulo: Três artes, 2015.

LEANDRO, Anita. Montagem e história: uma arqueologia das imagens da repressão. In: BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Ramayana (orgs.). *A Sobrevivência das Imagens*. Campinas: Papirus, 2015.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Edusp, 1993.

\_\_\_\_\_. Retratos de Família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

LIMA, Cristiane da Silveira. Música em cena: à escuta do documentário brasileiro. Tese de Doutorado – Comunicação Social, UFMG, Belo Horizonte, 2015.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008 (edição Kindle).

LINS, Consuelo. Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea. In: MACIEL, Katia. (org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra-capas, 2009.

\_\_\_\_\_. *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012 (edição Kindle).

MACHADO, Arlindo. O Filme-ensaio. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação n. 26. (Anais). Belo Horizonte: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2003.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARESCA, Sylvain. Olhares cruzados: ensaio comparativo entre as abordagens fotográfica e etnográfica. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

MELLO, Cecilia. Space and Intermediality in Jia Zhang-ke's Still Life. In: Portuguese Journal of the moving image, vol.1, n.2, 2014.

\_\_\_\_\_. Arquitetura, arqueologia e memória no cinema de Jia Zhang-Ke. In: BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Ramayana (orgs.). *A Sobrevivência das Imagens*. Campinas: Papirus, 2015.

MENDONÇA, Ricardo Fabrino. Reconhecimento e deliberação: a luta das pessoas atingidas pela hanseníase em diferentes âmbitos interacionais. Tese de Doutorado – Comunicação Social, UFMG, Belo Horizonte, 2009.

\_\_\_\_\_. Táticas cotidianas e ação coletiva: a resistência das pessoas atingidas pela hanseníase. In: Varia Historia, Belo Horizonte, v. 28, n. 47, p.341-360, jan/jun 2012.

MESQUITA, Claudia. A superfície do cotidiano: uma aproximação a Acidente e Encruzilhada aprazível. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

MONTEIRO, Yara Nogueira. Hanseníase: história e poder no Estado de São Paulo. In: *Hansenologia Internationalis*, São Paulo, vol. 12, n.1, 1987.

\_\_\_\_\_. Da maldição divina à exclusão social: um estudo da hanseníase em São Paulo. Tese de doutorado em História Social – USP, São Paulo, 1995.

MOVIMENTO DE REINTEGRAÇÃO DAS PESSOAS ATINGIDAS PELA HANSENÍASE - MORHAN. Cadernos do Morhan. II Encontro Nacional de Moradores de Antigos Hospitais-Colônia. Rio de Janeiro. Outubro, 2008.

\_\_\_\_\_. Cadernos do Morhan. Projeto Acervo: pela recuperação e preservação dos acervos dos Hospitais-Colônia. Rio de Janeiro. Novembro, 2010.

NICHOLS, Bill. *La Representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem na antropologia. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

PANH, Rithy. Sou um agrimensor de memórias. In: O Cinema de Rithy Panh. São Paulo: 2013. Catálogo de retrospectiva, 06 -17 nov. Centro Cultural Banco do Brasil.

\_\_\_\_\_. A Palavra filmada. In: O Cinema de Rithy Panh. São Paulo: 2013. Catálogo de retrospective, 06 -17 nov. Centro Cultural Banco do Brasil.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Filme (vídeo) de família: das imagens familiares ao registro histórico. In: PEIXOTO, Clarice Ehlers (org.). *Antropologia & imagem* Vol. 1. Rio de Janeiro: Gramond, 2011.

PFLUG, Heiner. *Quebrar Barreiras: o estigma da lepra*. Rio de Janeiro: [s.n], 2012.

PUCCINI, Sérgio. *Roteiro de documentário: da pré-produção a pós-produção*. Campinas: Papirus, 2009.

RABIGER, Michael. *Directing the documentary*. Boston: Focal Press, 2012 (edição Kindle).

RAMOS, Fernão. Mauro documentarista. Revista USP, São Paulo, n.63, set./nov. de 2004 .

\_\_\_\_\_. *Mas afinal, o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Senac, 2008.

RENOV, Michael. Investigando o sujeito: uma introdução. In: LABAKI, Amir; MOURÃO; Maria Dora (orgs.). *O Cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

REZENDE, Luiz Augusto. Documentário e virtualização: propostas para uma microfísica da prática documentária. Tese de doutorado - Escola de Comunicação, UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.

ROCHA, Glauber. A Destruição dos mitos (ou o paraíso perdido). In GERBER, Raquel. *O Mito da civilização atlântica*. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.

ROTHA, Paul. *Documentary film*. New York: Norton & Company, 1939.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia e NOVAES, Sylvia Cainby (orgs.). *O Imaginário e o poético nas ciências sociais*. São Paulo: Edusc, 2005.

SAMAIN, Etienne. Um retorno à Câmara clara: Roland Barthes e a antropologia visual. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 2001.

SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e o documentário. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. (edição Kindle).

STUBBS, Liz. *Documentary filmmakers speak*. New York: Allworth Press, 2002.

VOLDMAN, Daniéle. A invenção do depoimento oral. In: FERREIRA, Mariana de Moraes; AMADO, Janaina (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. São Paulo: FGV, 2006.

VON SIMSON, Olga. Imagem e Memória. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

\_\_\_\_\_. Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento. In: FARIA FILHO, Luciano Mendes de (org.). *Arquivos, fontes e novas tecnologias: questões para a história da educação*. Campinas: Autores Associados, 2000.

## APÊNDICES

### APÊNDICE A:

#### PRÉ-ROTEIRO DO MINIDOC *CORTINA DE BAMBU*

##### *Cortina de Bambu*

#### SEQUÊNCIA 01

Apresentação de fotografias históricas da antiga Colônia Padre Damião, acompanhadas de texto que as contextualizam, fornecendo breve descrição da história e características do lugar:

“A Colônia Padre Damião, fundada em 1945, e hoje oficialmente denominada Casa de Saúde Padre Damião, recebeu por mais de trinta anos, através de internação compulsória, portadores de hanseníase provenientes de diversos estados brasileiros.

Localizada na zona rural, no município de Ubá, foi uma das quatro ex-colônias de tratamento de hanseníase de Minas Gerais. Reúne hoje antigos internos e seus descendentes, em área ainda pertencente ao governo estadual. ”

Créditos iniciais (Acompanhados de ilustração feita a partir de uma fotografia do bambuzal que circunda a Colônia.)

#### SEQUÊNCIA 02

Estrada que une Tocantins (MG) à Colônia.

Imagens da estrada de acesso à Colônia.

Chegada ao portão de entrada, onde já se encontra Paulinho, personagem principal da reportagem, que funciona como uma espécie de guia e narrador.

A câmera o acompanha enquanto ele se apresenta (nome, data de nascimento e data de chegada à Colônia) e declara que vai contar um pouco sobre suas percepções em relação à vida na comunidade, antigamente e nos dias de hoje, juntamente com alguns companheiros.

Observação: As cenas de transição contam com os sons captados na própria Colônia: música ambiente das casas ou carros, alto falantes dos vendedores, personagem Paulinho Tocando violão, etc.

### SEQUÊNCIA 03

Áreas comuns da Colônia.

Imagens de transição: Imagem panorâmica da Colônia. Cenas cotidianas da Praça principal e arredores, onde muito da vida local, em sua esfera pública, se desenvolve: pessoas deslocando-se ; crianças brincando; grupos reunidos em bancos e conversando.

### SEQUÊNCIA 04

Casa do Paulinho.

Paulinho em sua casa mostra algumas fotografias de seu arquivo pessoal (selecionadas previamente por ele). São imagens fotográficas que retratam seus familiares e/ou ambientes da Colônia. Conforme as mostra, ele comenta sobre memórias suscitadas a partir da observação.

### SEQUÊNCIA 05

Áreas comuns da Colônia.

Imagens de transição: espaços da Colônia que tenham sido mencionados por Paulinho anteriormente ou que dialoguem, direta ou indiretamente, com o conteúdo de sua narrativa.

## SEQUÊNCIA 06

Casa do "Cachorro do Mato".

Acompanhamos a chegada de Paulinho à casa de seu amigo

"Cachorro do Mato".

O dono da casa se apresenta (nome e apelido, data de nascimento, data de chegada à Colônia) e ambos conversam sobre situações comuns ao dia a dia na comunidade, no passado e atualmente.

## SEQUÊNCIA 07

Áreas comuns da Colônia.

Imagens de transição: imagens de áreas comuns, simbolicamente relevantes e conectadas, ainda que indiretamente, às falas apresentadas por Paulinho e "Cachorro do Mato".

Caso, por exemplo, mencionem o bambuzal que isolava a Colônia e impedia a saída dos internos, incluímos imagens de parte do bambuzal ainda existente. Caso mencionem a cadeia, conhecida como "estufa", incluímos imagens da edificação que a abrigava. O mesmo com relação a outros espaços como o campo de futebol, pavilhões específicos, etc. Caso relatem situações de abandono ou questões relativas à solidão vivenciada nos anos de internação, incluímos planos condizentes com estas situações ou sentimentos.

## SEQUÊNCIA 08

Casa da Dona Libergina

Acompanhamos a chegada de Paulinho à casa de Dona Libergina. Ela se apresenta (nome, data de nascimento, data de chegada à Colônia) e ambos dialogam sobre as relações de amizade e familiares e sobre mudanças no cotidiano da comunidade.

## SEQUÊNCIA 09

Áreas comuns da Colônia.

Cenas de transição: Imagens que contribuam para que o expectador trave contato com a atmosfera bucólica, interiorana, "de antigamente" que caracteriza o local.

Planos que incluam, por exemplo, os vendedores de frutas e verduras que chegam em Kombi, anunciando seus produtos.

#### SEQUÊNCIA 10

Imagens fotográficas atuais da Colônia, priorizando aquelas que retratem os mesmos prédios e espaços apresentados nas fotografias antigas que compõem a Sequência 01.

Créditos finais

#### SEQUÊNCIA 11

Praça principal.

Paulinho comentando sobre o fato de quase todos os moradores ex-internos serem conhecidos por apelidos.

Cachorro do Mato e Dona Libergina mencionam alguns dos mais pitorescos apelidos de moradores da Colônia.

FIM

## APÊNDICE B:

### PROPOSTA DE ESTRUTURA DO DOCUMENTÁRIO *CORTINA DE BAMBU PASSADA A LIMPO* (TÍTULO PROVISÓRIO)

#### Abertura:

A primeira parte do filme apresenta a Colônia e os personagens principais e explicita a relação do documentário com o curta-metragem com o qual dialoga. Cenas dos personagens Paulinho, Libergina, Cachorro do Mato e José Afrânio assistindo a trechos do curta-metragem *Cortina de bambu*, intercalam-se com trechos escolhidos do minidoc que resumam pontos principais da narrativa e contextualizam a comunidade. Intertítulos (cartelas) fornecem dados sobre o número de minutos filmados com o personagem responsável pelos trechos de depoimentos que vemos na tela e o número de minutos correspondentes a sua presença no curta depois de montado.

#### Exemplo:

Sequência X. Exterior. Dia. Varanda da Casa do Paulinho.

Paulinho assiste ao curta-metragem. Ora vemos o que ele assiste, ora o vemos assistindo e observamos algumas de suas reações (expressão facial, gestos, eventuais sorrisos). Também escutamos alguns comentários breves que ele venha a formular.

#### Desenvolvimento:

Cada um dos quatro personagens explica a razão de ter escolhido o local onde nos encontramos para a conversa. Nesse ambiente, mostram e comentam as fotografias pessoais que selecionaram e respondem a perguntas abertas, similares a: "O que faltou sobre o senhor/a senhora no curta-metragem?", "O que não pode faltar num filme que fale da Colônia?". Serão convidados também a sugerir o que deve constar em filme que aborde a história do seguinte personagem a ser entrevistado.

Exemplo:

Sequência Y. Exterior. Dia. Lugar escolhido por Paulinho (suponhamos, por exemplo, que seja o centro de tratamento de águas, seu antigo local de trabalho).

Um plano geral de Paulinho na estação de tratamento de águas, de maneira que se veja o entorno, é seguido por um plano mais fechado de Paulinho em silêncio, no seu antigo local de trabalho. A partir daí ele começa a narrar porque escolheu esse ambiente da Colônia para filmar a conversa e responde às demais perguntas abertas. Também mostra as fotos selecionadas por ele previamente para serem comentadas na entrevista. Ao final, indica o que não poderia faltar em filme sobre Dona Libergina, a próxima entrevistada.

Trechos de seu relato seriam esporadicamente costurados com cenas que o retratassem em atividades do dia a dia.

Desfecho:

Outros moradores da Colônia que não haviam participado do curta-metragem, mas que o assistiram, comentam o que faltou abordar e indicam pessoas da comunidade que deveriam fazer parte de um filme sobre a Colônia. Estes relatos curtos se encadeariam da seguinte forma: a partir da indicação de um entrevistado, buscaríamos o morador por ele mencionado e repetiríamos a pergunta, assim sucessivamente.

A estratégia visa evidenciar que o longa-metragem, embora aprofunde-se na realidade da comunidade, continua sendo um fragmento das infinitas possibilidades de representações, manifestações de discursos e abordagens de trajetórias, tão numerosas como ímpares, do grupo de indivíduos que conformam a comunidade.

Exemplo:

Sequência Z. Exterior. Dia. Praça principal da Colônia.

Perguntamos a Riso, morador que conhecemos e que já entrevistamos anteriormente, embora sem filmá-lo, qual questão essencial sobre a Colônia e o dia a dia da comunidade esteve ausente no curta-metragem *Cortina de Bambu*. Pedimos também que indique um morador que não poderia estar de fora em um documentário filmado na Colônia e que explique o porquê.

## ANEXOS

### ANEXO A:

PARTE DA BIOGRAFIA FOTOGRÁFICA DE PAULO PEREIRA (PAULINHO):  
Fotografias pessoais organizadas por Paulo Pereira, acompanhadas de seus relatos escritos, colagens e marcações.

A presente amostra é parte do material elaborado por Paulinho, a partir de fotografias de seu acervo pessoal. Após um texto manuscrito de cinco páginas, no qual se apresenta e fala de suas experiências de vida, o documento segue com 28 páginas numeradas de fotografias (suas, da família, de amigos e de colegas), colagens, anotações e marcações, pontuadas por comentários ou reflexões. Há também páginas dedicadas à reprodução de parte de sua carteira de trabalho e de seu diploma de conclusão do Ensino Fundamental.

Reproduzimos algumas dessas 28 páginas: a primeira, a segunda, a quarta a quinta e a sétima. As escolhemos (novamente exercendo a tarefa de editar e recortar) por considerar que sintetizam o teor do material construído por Paulinho e exemplificam a estrutura por ele escolhida no estabelecimento da narrativa. Há destaque para a família (especialmente na primeira, segunda e quarta páginas) e atividades laborais (sétima página), além de relatos sobre eventos e interações sociais na Colônia, desenvolvidos a partir da análise de imagens fotográficas (quinta página).

13

A amizade nos faz  
ver o mundo  
com olhos novos.

meu mano



O amor é tudo  
o que sobreviverá  
de nós,  
amigos

Eu e mi-  
nha irmã



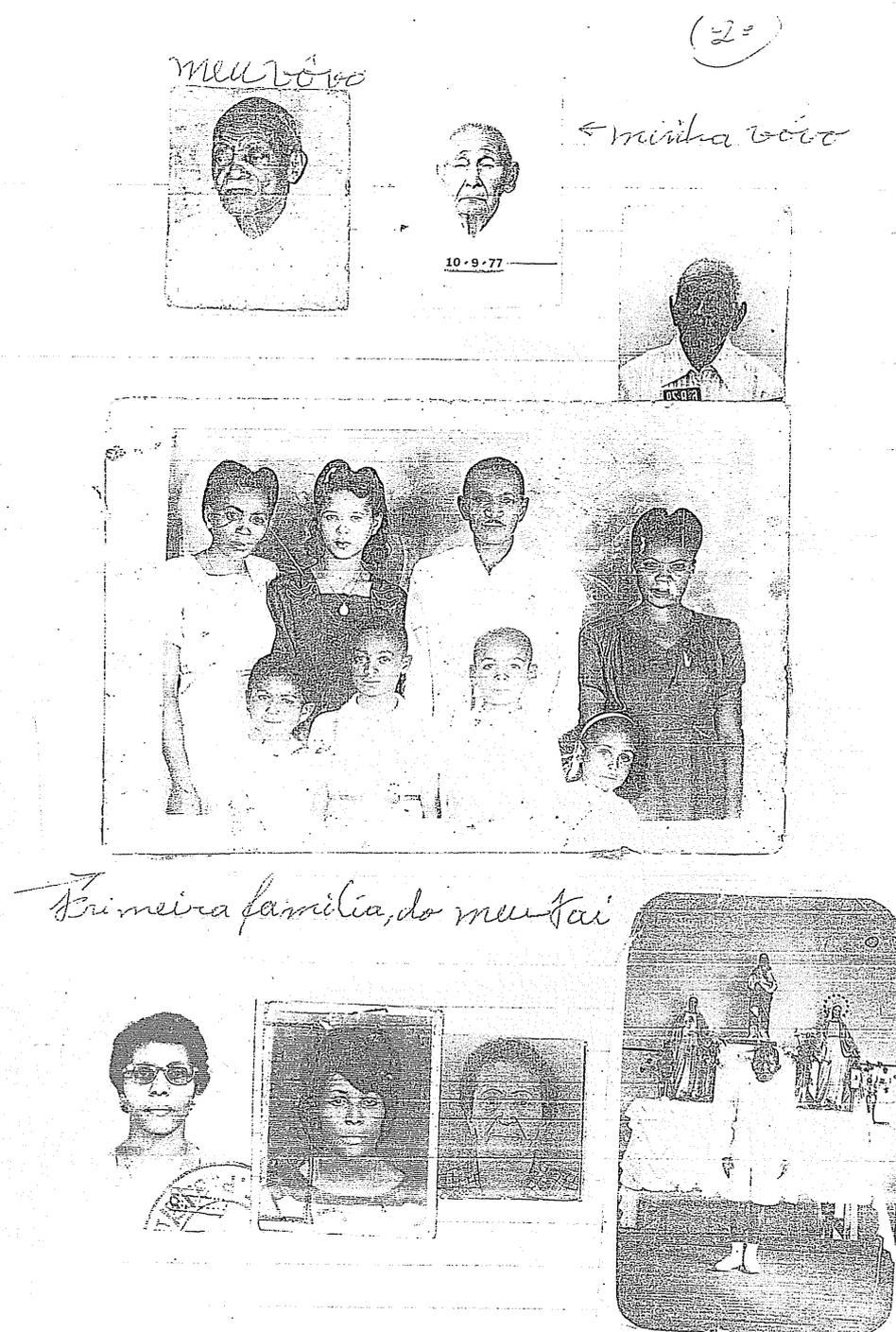
vovo



mamãe



mamãe



Reprodução da segunda página da biografia fotográfica do material elaborado por Paulinho.



Há uma esperança  
atrás da sombra  
de cada sonho.  
(dominicas)

Eu Paulo

minha tia  
&  
minha mãe



### CONVERSA COM O SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS

Sempre que **VOCE SE SENTIR SÓ e IMPOTENTE** para **RESÓLVER** determinada **SITUAÇÃO ou PROBLEMA**, seja de qual ordem for, **NÃO SE DESESPERE. Peça ajuda ao Sagrado Coração de Jesus, orando: "Meu Sagrado Coração de Jesus, em vós depósito toda minha confiança e esperança. Vós sabeis de tudo, ó Pai e Senhor do Universo. Vós sois o Rei dos Reis. Vós que fizestes o cego ver, o parálitico andar, o morto voltar a viver, o leproso sarar. Vós que vedes minhas angústias, minhas lágrimas, bem sabeis, Divino Coração de Jesus, como preciso alcançar de vós esta graça (peço-se a graça com fé). A minha conversa convosco, me dá ânimo e alegria para viver. Só de Vós espero com fé e confiança. Fazei, Sagrado Coração de Jesus, que antes de terminar esta conversa, dentro de nove dias, alcance esta tão linda graça (peço-se novamente a graça). Iluminai meus passos. Sagrado Coração de Jesus, assim como esta vela está iluminando e testemunhando a nossa Conversa. Sagrado Coração de Jesus, tenho total confiança em vós e cada dia que passa aumenta minha fé e meu amor! Como gratidão, mandarei publicar um milheiro desta oração e distribuirei a outros que precisam de vós, para que aprendam a ter fé e confiança em Vossa Misericórdia. Rezar Pai Nosso, Ave Maria e Glória ao Pai.**

Oração publicada pela EDITORA SANTO EXPEDITO LTD.  
RS 38, 00 o milheiro. Entrega Grátis via Sedex.  
Ligue Grátis: 0800.55.1904 ou em S.P. Tel.: 6951.2099

Comece seu dia abençoado, assistindo o  
**PROGRAMA "SHOW DE GRAÇAS"**  
De 2ª a 6ª Feira às 7:15 h, de manhã pela REDE VIDA de Televisão



112



Reprodução da sétima página da biografia fotográfica do material elaborado por Paulinho.

