



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**A poeira não quer sair do Esqueleto:  
experimentações em cinema e livro**

Daniel Santiso Malheiro Carvalho da Silva

Rio de Janeiro / RJ  
2018.2

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**A poeira não quer sair do Esqueleto:  
experimentações em cinema e livro.**

Daniel Santiso Malheiro Carvalho da Silva

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Radialismo

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria Guiomar Pessôa Ramos

Rio de Janeiro/ RJ  
2018.2

SANTISO, Daniel

A poeira não quer sair do Esqueleto: experimentações em cinema e livro / Daniel Santiso Malheiro Carvalho da Silva – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2018.

Número de folhas (assim, ex: 82 f.).

Relatório técnico (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2018.

Orientação: Maria Guiomar Pessoa Ramos

1. Documentário experimental. 2. Arquivo 3. foto-livro

I. RAMOS, Guiomar II. ECO/UFRJ III. Radialismo

**A poeira não quer sair do Esqueleto:  
experimentações em cinema e livro.**

Daniel Santiso Malheiro Carvalho da Silva

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

Aprovado por

---

Prof. Dr<sup>a</sup> Maria Guiomar Pessôa Ramos

---

Prof. Dr<sup>a</sup> Anita Matilde Silva Leandro

---

Prof. Dr<sup>a</sup> Livia Flores Lopes

Aprovada em:  
Grau:

Rio de Janeiro / RJ  
2018.2

A Alzirino Carvalho e Marlene Santiso, que me ajudaram sempre e incondicionalmente,

Ao povo do Esqueleto,

Aos que virão,

## São motivos de agradecimento

Os momentos doces com Max Willa e Lorrán Dias, companheiras de imaginário;

A comunicação com a Favela do Metrô, possível junto com Bianca Kalutor e Paulista da Mangueira;

O nascimento de Zoé no dia de nossa primeira projeção na Cinelândia, que crescia na barriga de Natália Alvim desde o início de nosso projeto e durante as filmagens;

A colaboração das pessoas que aparecem nesse texto, sobretudo Walbi Ferreira, Elisângela Roberta, Maria Dalva, Fuscão Preto, Luiz Oliveira e seus atos de fala.

“Por que deveria ela ou ele permanecer calada? O que a/o sujeita/o negra/o iria dizer, se sua boca não estivesse calada?”

Grada Kilomba<sup>1</sup>

“Às execuções a céu aberto somam-se matanças invisíveis.”

Achile Mbembe<sup>2</sup>

“Esse filme nasce da vontade de fazer emergir histórias sobre um lugar apagado”

Daniel Santiso

---

<sup>1</sup> KILOMBA, Grada. “A máscara”, Plantation memories: episodes of everyday racism, 2010, tradução Jéssica Oliveira de Jesus, USP, 2016.

<sup>2</sup> MBEMBE, A. Necropolítica, Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte, n-1 edições, São Paulo, 2018.

SANTISO, Daniel. **A poeira não quer sair do Esqueleto**: experimentações em cinema e livro. Orientador: Nome Completo do seu Orientador. Local, ano. Monografia (Graduação Em Sua Habilitação) – Escola de Comunicação, UFRJ

## RESUMO

Este relatório técnico se debruça sobre o desenvolvimento do documentário experimental *A poeira não quer sair do Esqueleto* (2018) e do Livro-poeira. O filme foi financiado pela Fundação Cesgranrio em parceria com a Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro e recebeu o prêmio Elipse Melhor Filme e Prêmio Aquisição Canal Brasil. Em um primeiro momento, é descrita a pesquisa de imagens em arquivos públicos; em um segundo momento o gesto de levar essas imagens de volta à favela do Metrô-Mangueira, que se situa no mesmo lugar cerca de 50 anos depois; no terceiro momento a montagem final do filme, no quarto sua circulação em salas de cinema e finalmente o desdobramento em um foto-livro, objeto que organiza as imagens, os textos, as falas e as ações. Como modo de me relacionar com as complexidades e contradições desse projeto, são trazidas a noção de Ausência de ruínas em John Akomfrah e o conceito de Epistemicídio em Sueli Carneiro.

**Palavras-chave: Documentário experimental, Foto-livro, Arquivo.**

## ABSTRACT

This technical report focuses on the development of the experimental documentary *The dust doesn't want to come out of Esqueleto* (2018) and *Livro-poeira*. The film was funded by Fundação Cesgranrio in partnership with the State Department of Culture of Rio de Janeiro and received the Elipse Best Film and Acquisition Award Canal Brasil. At first, this report describes the search of images in public archives; in a second moment the gesture of taking these images back to the Metrô-Mangueira favela, which is located at the same place about 50 years later; in the third moment the finalization of the film, in the fourth its circulation in movie theaters and finally the unfolding in a photobook, object that organizes the images, the texts, the speeches and the actions. As a way of corresponding to the complexities and contradictions of this project, the notion of the Absence of ruins in John Akomfrah and the concept of Epistemicídio in Sueli Carneiro are brought to reflexion.

**Keywords: Experimental documentary, Photobook, Archive**



## SUMÁRIO

<b>Capítulo 1</b>	<b>11</b>
Introdução	
<b>Capítulo 2</b>	<b>17</b>
De onde falo	
<b>Capítulo 3</b>	<b>18</b>
A urgência (conceituação da obra para financiamento público-privado)	
.1 Da intenção	
.2 Da justificativa	
.3 Do argumento (nossa programação)	
.4 Da luz, da materialidade e da palavra	
<b>Capítulo 4</b>	<b>25</b>
Pré-produção: após o financiamento	
.1 Produção Executiva	
.2 Produção de Elenco	
.3 Roteirização	
.4 Produção de objetos	
.5 Direção de Fotografia	
<b>Capítulo 5</b>	<b>32</b>
Produção	
<b>Capítulo 6</b>	<b>32</b>
Pós-produção	
.1 Montagem	
.2 Mixagem de som	
.3 Correção de cor	
<b>Capítulo 7</b>	<b>34</b>
Distribuição, não-distribuição	
<b>Capítulo 8</b>	<b>36</b>
Desdobrando: Livro-poeira (2018)	
<b>Capítulo 9</b>	<b>37</b>
Considerações finais: Anacronismo	
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>39</b>

## Capítulo 1

### Introdução

Neste relatório técnico são descritas as etapas de desenvolvimento do projeto *A poeira não quer sair do Esqueleto*, que consiste na produção de um documentário e de um foto-livro. O desenvolvimento desse processo se dá atrelado ao edital Elipse, uma iniciativa da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro em parceria com a Fundação Cesgranrio. Pude participar desse edital e dessa premiação enquanto estudante da UFRJ uma vez que o edital é inteiramente dedicado ao fomento de produções universitárias em curta metragem.

A organização dessa pesquisa se desenvolve nessas duas versões diferentes que abordam o processo de criação coletiva e que aqui será descrito. No livro há características cinematográficas na sucessão das páginas e desdobramento das imagens, que se articula também com características performativas dos personagens e com a dimensão literária de seus depoimentos. O documentário, por sua vez, também tem caráter de livro, dado que se divide internamente em quatro capítulos que realizam um inventariado de narrativas. Devo agradecer a um sem número de pessoas que não cabem aqui, mas especialmente a Max Willa Moraes, Lorrán Dias, Bianca Kalutor e Paulista da Mangueira que possibilitaram nossa chegada na favela do Metrô-mangueira e participaram da mirabolação dessas histórias. Na medida em que aqui descrevo esse processo e isso passa a se tornar literatura científica, inevitavelmente embarco em contradições entre aquilo que foi planejado, aquilo que se passou e aquilo que virá. Longe de resolver as contradições mas ainda tentando encontrar saídas, preciso recorrer a palavras de pensadoras que vieram antes de mim.

Partindo da experiência com as pessoas, com as imagens e com a incorporação das narrativas na montagem final do filme e na diagramação livro, é pertinente trazer duas ideias de autores que participaram dessa pesquisa. Primeiramente o Epistemicídio<sup>3</sup>, conceito que Sueli Carneiro apropria do antropólogo português Boaventura de Sousa Santos em diálogo com Foucault e que, nesta reflexão, vai de encontro com a ideia que o cineasta, crítico e artista visual John Akomfrah desloca do poeta Derek Walcott<sup>4</sup>, segundo quem a diáspora africana é algo que se

---

<sup>3</sup> CARNEIRO, A. S. A construção do outro como não-ser como fundamento do ser em “Do epistemicídio”, p. 96-124, São Paulo, USP, Programa de Pós-graduação em Educação, São Paulo, 2005.

<sup>4</sup> AKOMFRAH, J. em ESHUN, K. e SAGAR, A. republicados em MURARI, L. e SOMBRA, R. (orgs.) Uma ausência de ruínas, John Akomfrah em conversa com Kodwo Eshun em Os espectros de diáspora, Rio de Janeiro, 2017. P. 55

dá em torno de uma ausência de ruínas. A partir desse encontro de idéias, chego também a “O que é lugar de fala?”, ensaio em que Djamila Ribeiro expressa que o lugar de fala não é lugar da identidade<sup>5</sup>, o que pode ajudar a compreender os objetivos desse filme e do livro que agem por meio da memória para abrir caminhos de fala. O conceito de lugar de fala também pode, portanto, processar a relação complexa que há entre o Epistemicídio e a Ausência de ruínas, na medida que essas duas situações agem na organização dos saberes e no regime de autoridade para a comunicação. Essas autoras nos conduzem não a uma conclusão, mas a novas perguntas.

O objetivo dessa reflexão é ampliar tanto o campo de ação do filme quanto o campo de ação do livro a partir de um mesmo argumento. Esse argumento se respalda em histórias que vivem uma morte em vida ontologicamente. O epistemicídio, segundo Sueli Carneiro, é um contrato social de deslegitimação de representações minoritárias assim como de seus saberes e, portanto, de seus corpos e de suas vidas. É parte de um contrato social que define coletivamente as funções produtivas e opera pela “destituição da racionalidade, da cultura e civilização do Outro.”<sup>6</sup> Esse processo de dá pela discriminação de seus conhecimentos – que existem e têm presença nas histórias mas não são munidos de condições de legibilidade - o que significa “desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes”<sup>7</sup>. Os registros que encontramos nos arquivos institucionais seriam insuficientes para dar conta dessa noção e também das histórias que existem naquelas imagens. São narrativas que não poderiam seguir destituídas de corpo e de arquitetura. Isso porque no momento em que o filme era produzido, se dava o que todos imaginávamos que seria afinal a demolição da Favela do Metrô-mangueira para se tornar um estacionamento do Estádio do Maracanã – de onde os primeiros moradores da favela do Esqueleto haviam recuperado os materiais para construir seus primeiros barracos ainda nos anos de 1950. A demolição da favela do Metrô-mangueira foi embargada em 2015 pela Vara da Infância, da Juventude e do Idoso do Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro.

Usamos as imagens para retornar aos rumores que conhecíamos e que nesse momento histórico encontramos em registros de jornal. O que víamos eram afinal indícios e fragmentos factuais

---

<sup>5</sup> RIBEIRO, D. O que é lugar de fala? Em “Todo mundo tem lugar de fala”, p.83-90, Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017

<sup>6</sup> CARNEIRO, 2005, p.97

<sup>7</sup> id., p.97

de imagem e de texto que não dão conta objetiva nem subjetivamente do que se passou - e continua se passando - com aquele lugar específico e com as pessoas que lá habitam. Nos registros de jornal podemos notar como socialmente a imagem e o texto partem de um regime de autoridade que busca ilustrar a história oficial, comunicada pelo Correio da Manhã e pelos registros públicos de agentes sociais. As imagens dos arquivos, assim como as imagens do Cinema, estão ligadas ao *porvir*, como eu descrevo no texto *Notas sobre voz, corpo e deslocamento em Travessia e Mahogany too* publicado pelo Fronteira Festival Internacional do Cinema Documentário e Experimental. Trazer essas imagens para o cinema é assegurá-las um futuro uma vez que “a imagem cinematográfica funciona como uma projeção que está ligada ao porvir<sup>8</sup>. Ainda assim, o que podemos ver nela é fisicamente limitado, cuja sorte está em poder esbarrar com o real, se multiplicar, ampliar, diminuir, voltar de modo imprevisível.” Faço isso em referência a outros procedimentos com a palavra em forma de voz, a imagem cinematográfica e a imagem fotográfica de arquivo que encontrei em *Travessia* (Safira Moreira, 2017) *Mahogany*, na trilha para *Mahogany* (Diana Ross, 1980) e *Mahogany too* (Akosua Owusu, 2017).

O modo de lidar com as lacunas das histórias que encontramos foi o de invocar a presença dos que atualmente vivem lá e abrir caminhos de subjetividade comunicadas pelos arquivos que dizem respeito a histórias coletivas. Essa é uma reflexão que posteriormente tomou corpo quando me deparei com a produção do crítico, cineasta e artista visual John Akomfrah e do Black Audio Film Collective nos anos 80 e 90, que viriam a ser o Smoking Dog Films atualmente. Essa é uma produção difícil de encontrar na internet e que felizmente foi organizada na mostra “Os espectros da diáspora” que teve lugar no CCBB Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, uma retrospectiva sobre a obra do autor ganês-inglês, que catalogou seus manifestos e entrevistas onde o Akomfrah demonstra questões sensíveis que escapam ao discurso da memória oficial “onde o técnico, o formal e o espacial se fundem”<sup>9</sup>. No entorno do arquivo, do cinema e da presença ou ausência de saberes, corpos e formas de viver no campo, cabe retomar a discussão sobre epistemologia e epistemicídio, uma vez que segundo o autor “a memória oficial negava a você um certo tipo de intimidade e solidão” ao mesmo tempo que a memória também “parecia nos livrar de vários becos sem saída”<sup>10</sup>. Essa é uma contradição que está presente na prática do cineasta e do coletivo, na medida que seus filmes trabalham

---

<sup>8</sup> *going to* em “*Dou you know where you’re going to?*” em trilha para *Mahogany* (1980) de Diana Ross

<sup>9</sup> AKOMFRAH em MURARI e SOMBRA (Orgs), 2017, p. 53

<sup>10</sup> id. p. 54

com as interrupções das histórias não-oficiais, dada a não-neutralidade do cinema enquanto aparato<sup>11</sup>, invocando essas interrupções por meio de atos e fala, cartelas, espaços escuros e outras estratégias que são encontradas como forma. A realização de um inventariado da presença negra em formas fílmicas não é tarefa que já tem caminho pronto e, portanto, não pode ser feita de modo neutro. O autor assume que o caminho até a forma é um caminho problemático, uma vez que “não se podia invocar a totalidade da memória, era necessário invocar as interrupções e essas interrupções falavam tão eloquentemente quanto o discurso”<sup>12</sup>

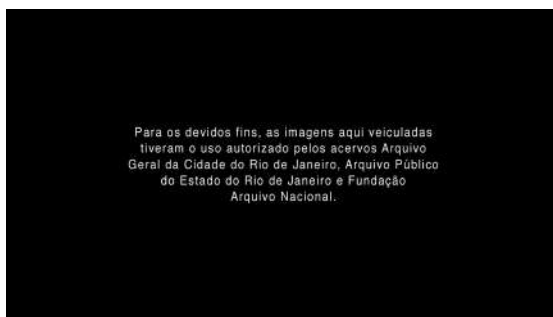
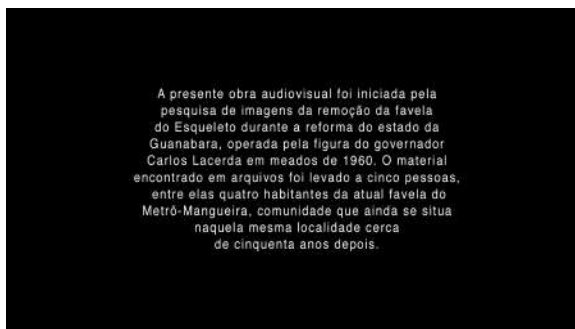
Durante o processo de *A poeira* (2018), eu e Max Willa relutamos em aderir aos discursos autorizados no que se referem a *estatuto do outro* que não incorpore a fala deste *outro*. A estranheza dos primeiros capítulos dá dimensão de nossa exterioridade e vai crescendo para a interioridade à medida que o filme toma corpo e termina junto com Dalva no interior de seu quarto. O uso de cartelas grandes, demarcando cada capítulo e cada uma das histórias, não trata de ilustrar a história oficial, mas de valorizar sua dimensão de palavra. Ao mesmo tempo que o recurso da palavra interrompe as ações e os atos de fala, também faz elas terem uma continuidade narrativa formal.



---

<sup>11</sup> id. P.52

<sup>12</sup> id. P.52



Cartelas do filme *A poeira não quer sair do Esqueleto* (2018).

Nosso lugar de fala com a favela do Metrô-Mangureira não se apoia somente em um lugar de identidade, uma vez que eu e Max Willa somos pessoas que vieram de regiões periféricas do Rio de Janeiro e participávamos do local devido a nossos deslocamentos pendulares entre o centro e a periferia, no acesso à faculdade e ao trabalho. Nunca fomos moradores do local, mas reconhecemos a comunidade nos atravessamentos da geografia urbana e dos rumores que acessamos direta ou indiretamente. Por isso é necessário assumir a não-neutralidade de nossa enunciação a partir das reflexões de Djamila Ribeiro, assim como assumimos a não-neutralidade do aparato cinematográfico a partir da leitura de John Akomfrah. A filósofa brasileira apresenta que todo mundo tem lugar de fala e que, portanto, todos podem discutir as questões minoritárias como a da mulher e a do corpo negro, assumindo que as enunciações vêm de lugares distintos. Segundo Jota Mombaça “Se o conceito de lugar de fala se converte numa ferramenta de interrupção de vozes hegemônicas, é porque ele está operado em favor da possibilidade de emergência de vozes historicamente interrompidas”<sup>13</sup>. Nesse sentido, vale ressaltar que a minha voz no filme é uma voz de interlocução e que está passível de resposta

<sup>13</sup> Mombaça, J. apud Ribeiro apud Ribeiro, 2017, p. 85.

por parte dos outros participantes, por parte do público, por parte dos críticos e do sistema do cinema.

É notável que essas duas autoras também se utilizam do termo “interrupção”, assim como John Akomfrah quando se refere às lacunas que existem na historiografia oficial, interrupções que para o autor se tornam um instrumento formal. É notável, também, a crítica que o autor faz à(s) História(s) do cinema (1988-1998) de Jean-Luc Godard, na medida em que essa historiografia colabora com a história da hegemonia européia. O autor franco-suíço não costuma universalizar a própria fala e nem invocar a neutralidade do seu discurso enquanto forma, pelo contrário, é notável em Godard a voz ensaística em primeira pessoa e o engajamento cinematográfico revolucionário desde os anos 60 em filmes como *Longe do Vietnã* (*Loin du Vietnam*, 1967. Ivens, Klein, Godard, Marker, Varda, Resnais) e *Aqui e acolá* (*Ici et ailleurs*, 1975, J.L. Godard e Anne Marie Miéville). No entanto, em termos de historiografia “as História(s) do cinema são ambiciosas, fantásticas e muito potentes, mas, mesmo assim, é possível assistir a elas sem se dar conta de que pessoas negras fizeram parte do cinema”<sup>14</sup>. O ato de fala a que se referem Mombaça e Djamila inverte a ideia da interrupção quando afirmam que não só as minorias têm lugar de fala. A inversão está na possibilidade de autorizar falas outras, não-universais. Assim, essas falas podem desautorizar a neutralidade do discurso hegemônico que deslocaliza os saberes e interrompem conhecimentos minoritários em prol da universalidade. É uma consideração que Ribeiro encontra em outras enunciadoras negras e feministas como Lélia Gonzalez, Linda Alcoff e Grada Kilomba<sup>15</sup> que refutam a neutralidade epistemológica, na medida que na autoridade dos discursos existem hierarquias positivadas que autorizam a neutralidade em favor do que ela nomeia como sendo um “postulado de silêncio” assim como impossibilitam outras vozes de serem enunciadas.

O filósofo camaronês Achille Mbembe assume a partir do conceito de biopolítica em Foucault que existe uma soberania que age não somente sobre a vida biológica, mas também sobre a morte. Essa soberania é a Necropolítica<sup>16</sup>, ou seja, um contrato quem tem o poder de viver e quem está posto a morrer. Nesse sentido a morte passa a ser um trabalho que age socialmente. Para ele a primeira forma de necropolítica vem da estrutura do sistema de plantation, onde não há possibilidade de se criar comunidade porque “por definição, a comunidade implica o poder

---

<sup>14</sup> AKOMFRAH em MURARI e SOMBRA, 2017, p.29.

<sup>15</sup> RIBEIRO, 2017, p.89.

<sup>16</sup> MBEMBE, 2018.

de fala e de pensamento”<sup>17</sup> e a condição de escravo “resulta de uma tripla perda: perda de um lar, perda de direitos sobre seu corpo e perda de estatuto político”<sup>18</sup>. Se a comunidade é feita por elementos que se comunicam, os meios de comunicação, portanto, participam dessa morte real, porque colaboram com o apagamento epistemológico e corporal em um trabalho de morte.

A questão da representação se torna política uma vez que confirmamos que existe um imaginário comum que se refere ao negro como um corpo biológico, desprovido de políticas<sup>19</sup>. Por meio das imagens da Fundação Arquivo Nacional (Correio da Manhã), do fundo Carlos Lacerda (AGCRJ) e do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ), que também estão presentes no Livro-poeira, pode-se constatar que esses registros de mídia conjugam um ponto de vista estético e político onde o corpo negro ocupa o lugar do indigente. Na representação midiática comum ele nunca migra por vontade própria e por vezes é representado em meio a animais e ruínas. Desse modo, o gesto que se dá em A poeira não quer sair do Esqueleto busca abrir caminhos de fala reterritorializando as imagens institucionais no que dizem respeito a histórias “outras”, subjetivas e coletivamente compartilhadas. Nesse sentido uma pergunta base para entender o trabalho que fizemos em A poeira não quer sair do Esqueleto é “sobre o que podemos falar?”<sup>20</sup> e em que medida na fala livre desses sujeitos – entre essas vozes, a minha interlocução incluída – coincidem as sensibilidades particulares e a vontade de uma memória coletiva. Depois desse filme, já penso em muitos projetos que podem ser desdobrados em diferentes direções, partindo sempre de uma “ausência de respostas”<sup>21</sup>, acreditando que há nessa ausência alguma coisa de outra ordem que a ocupa.

## Capítulo 2

### De onde falo

Escolhi estudar Comunicação porque tinha algum interesse pelas causas sociais, pelas questões estéticas e pelas questões de escritura. Vinha de um curso de Direito na UERJ, trancado logo no primeiro ano, embora gostasse muito daquela universidade, nunca apreciei os códigos do Direito. A ECO me introduziu os códigos da comunicação no campo das artes visuais e da cena que me atraíram e por isso optei pelo curso de Radio e TV (mesmo que esse nome não faça

---

<sup>17</sup> GILROY, P. apud MBEMBE, 2017, p. 27.

<sup>18</sup> id. p. 27

<sup>19</sup> CARNEIRO, 2005.

<sup>20</sup> KILOMBA, G., 2016.

<sup>21</sup> AKOMFRAH em MURARI e SOMBRA, 2017.



muito sentido para mim nem para muitas de minhas colegas). Nesse momento obtive também uma bolsa para a formação em Práticas Artísticas Contemporâneas na EAV – Parque Lage. Entrei na universidade em 2013 e estou saindo agora quando tudo aqui está muito mudado, inclusive eu. Minha formação acontece junto a uma democratização da universidade pública que é capaz de renovar o campo dos saberes e dos corpos no ambiente acadêmico.

No início da minha graduação foi muito forte o interesse pelo cinema brasileiro, que fui desenvolvendo sempre junto à professora Guiomar Ramos. Junto aos colegas do Cinerama, fomos conhecendo os cinemas do mundo, também. De lá até aqui eu, LGBT negro vindo da Zona Oeste, tive sempre de trabalhar em projetos de arte, de cinema e de educação, que pudessem me garantir uma morada mais próxima à Universidade; mas essas ocupações sempre tiraram boa parte do tempo útil do meu dia. *A poeira não quer sair do Esqueleto* é um filme que eu e Max Moraes pudemos dirigir por causa dos recursos da Secretaria de Cultura do Estado e da Fundação Cesgranrio e isso não poderia ser diferente. Com essa verba, tivemos de adquirir direitos de reprodução, buscar histórias apagadas no território da cidade, remunerar pessoas pelo tempo de trabalho. Embora fosse uma verba muito pequena, foi nela que pudemos confiar para largar nossos empregos à época e ter tempo de dedicação ao filme.

Existem limitadores materiais e imateriais muito claros para realizar algo nessa área: dinheiro e tempo. O ensino no Brasil é privilégio de muito poucos, porque não temos garantias. Estudar é um trabalho. O estudante para criar precisa ter bolsas de estudo, restaurantes públicos distribuídos na cidade, acesso a manifestações de cultura e de pensamento plurais, direito ao lazer e ao tempo livre. Cultura é um trabalho, onde atuam pessoas de várias frentes e posicionamentos – mas não é visto assim. Então considero que mesmo estando dentro da universidade, não teria meios de fazer cinema se não fossem por políticas públicas como o edital Elipse - que estão sumindo do horizonte, mas não deveriam.

Espero que esse tipo de parceria continue existindo entre a Universidade, o poder público e a sociedade civil; que possa se multiplicar e descentralizar. É uma responsabilidade compartilhada. *Poeira* é o primeiro filme em formato cinematográfico que pude fazer ao longo da minha graduação; é um filme bem-sucedido também em termos de distribuição, mas tenho certeza, nem todos que estudaram junto comigo tiveram a mesma oportunidade que eu tive - criar e experimentar é opção restrita a muito poucos. Devemos abrir os códigos da comunicação.

### Capítulo 3

A urgência (conceituação da obra para financiamento público-privado)

*A poeira não quer sair do Esqueleto* já estava em pré-produção desde quando meu pai me dizia que o lugar onde ele estacionava o carro para ir aos jogos no Maracanã era o mesmo lugar onde ele brincava quando era pequeno. O lugar é a UERJ, que cede seu espaço como estacionamento aos fins de semana quando acontecem jogos no estádio Jornalista Mário Filho – alternativa que esse campus da universidade pública encontrou para gerar alguma receita extra, dado que há anos o governo do Estado do Rio de Janeiro está em dívida com a educação pública. Antes de ser uma universidade, naquele lugar existia uma favela. Lembro-me bem de como ele falava que naquele tempo, enquanto ele brincava na favela do Esqueleto, via muitos sinais de fumaça provenientes de fogueiras e queimadas.

Max Willa Morais e eu morávamos juntos no Engenho Novo. Ela estudava no Instituto de Artes Visuais da UERJ e por isso conhecia a situação do Metrô-mangueira. Um dia fomos ao Arquivo Nacional e iniciamos a busca por imagens que nos mostrassem a história daquele lugar, mas não encontramos nenhum registro em audiovisual que pudesse ser trazido para o cinema. Localizamos muitos registros de jornal, ou seja, imagens fixas e textos, sobretudo que foram publicados no periódico *Correio da Manhã*. Eram matérias sobre a modernização da cidade em meados dos anos 60, uma quinzena de anos após a inauguração do Estádio do Maracanã para a Copa do Mundo de 1950, em que o Brasil perdeu para o Uruguai por 2x1 com a casa cheia. Isso situa as dinâmicas estéticas de um imaginário nacional.

A remoção da comunidade viria a se justificar pela construção da Avenida Radial Oeste e do campus Maracanã da então Universidade do Estado da Guanabara (UEG), que veio a ser a primeira universidade no país a implementar o sistema de cotas para inclusão social no espaço acadêmico. Em sua política assassina de austeridade, o governo do Estado hoje continua abandonando aquele lugar, que conhecemos como UERJ e que se tornou um lugar importante e estratégico para a cidade. Quando digo assassina, me refiro à morte que os cortes governamentais criam ontologicamente quando desmontam o mesmo lugar sucessivas vezes, impedindo a duração de qualquer história. Esse constante movimento construção-demolição marca um trabalho de morte, na medida em que se deflagra uma fragmentação territorial que cria geografias de isolamento e espaços colonizados.

Em nossa pesquisa no Arquivo Nacional pudemos perceber que as imagens encontradas eram testemunhos da remoção de uma comunidade que ainda existe ao lado da universidade. Sua existência no espaço urbano era – e continua sendo – uma questão problemática para o deslocamento dos corpos na cidade e para diversas dinâmicas de concentração de poder na terra. Mbembe, no capítulo “Necropoder e ocupação colonial na modernidade tardia”, discorre sobre como a terra se estabelece no processo colonizador sendo “matéria-prima da soberania e da violência que ela carrega consigo” e por isso o *necropoder* se nota nos bantustões da África do Sul e na interdição territorial dos assentamentos em Gaza<sup>22</sup>. Para além desse referencial geográfico, as imagens tinham valores de composição, que por vezes pareciam que se friccionavam com os enunciados escritos.



IMAGEM 1: registro de celular em 22/06/2016, na primeira visita feita ao Arquivo Nacional. Descrição da imagem fotográfica: uma mulher negra de vestido estampado está acompanhada de dois bebês, um menino que olha para sua direita e uma menina que olha para sua esquerda. Aos seus pés, duas malas cheias e atrás delas, os escombros de uma casa que pegou fogo, com buracos nos lugares das janelas. As três pessoas estão com o os cotovelos flexionados e levam os dedos à boca como quem parece estar refletindo.

---

<sup>22</sup> MBEMBE, 2018, p. 43,.



IMAGEM 2: registro de celular em 22/06/2016, na primeira visita feita ao Arquivo Nacional. Imagem fotográfica. Descrição da imagem: arquivo da chamada de jornal referente à IMAGEM 3. Nela, lê-se “REMOÇÃO Moradores de barracos incendiados na favela do Esqueleto foram removidos ontem para Vila Kennedy. POLÍCIA INVESTIGA SE FOI CRIMINOSO INCÊNDIO NO FAVELA”. No papel ofício em que está preservado esse título, leem-se os carimbos referentes à instituição e ao caminho desse material em sua catalogação. Nele, estão carimbados ou escritos à mão as seguintes palavras: “22/09/1975”, “Correio da Manhã”, “Ótima!”, “I-20-A 4cm x 11”.

Da estranha relação que se fazia entre as palavras e as imagens, começamos a listar e a colecionar possíveis narrativas para um filme que pautasse a construção e a destruição dessa comunidade geograficamente localizada à margem da linha do trem e que passou pela invisibilização e pelo silenciamento sucessivas vezes. Nota-se a que se refere Sueli Carneiro quando diz que a mídia trata o corpo negro como um corpo migrante, um corpo não cristalizado, desprovido de política. Ainda não víamos naquelas imagens uma possibilidade de criação estética sobre esse corpo (negro) e essa representação (negra), embora também não desse para resumir a existência daqueles enunciados como sendo uma situação somente política. Existem, naquelas imagens e naqueles enunciados, políticas de representação que carecem de um futuro sensível e, portanto, estético.

Nesse sentido, o encontro posterior com os manifestos e as entrevistas de John Akomfrah colaboraram para a compreensão de que a aplicação das imagens que fazíamos era também uma intervenção sobre elas, no uso comum restrito ao lugar do arquivo, circunscritas à arquitetura da instituição. Nosso gesto se alia ao pensamento e à prática do autor ganês pela tentativa de inscrição em um inventário das presenças negras que vieram antes da nossa. Abrindo caminhos com elementos cinematográficos, como a sombra, a luz, as tonalidades de cor da pele (esta precisou ser corrigida digitalmente) assumimos que o caminho até a forma é

um caminho problemático<sup>23</sup>. Estabelecemos o que hoje identificamos nas preocupações de Akomfrah no que ele se refere a uma “ausência de respostas”. A falta de respostas era, para nós também, uma justificativa a todo tempo para estar fazendo o filme. A priori, tínhamos proposto um enredo cujo deslocamento era histórico (na medida que o uso dos arquivos nos favoreceu um encontro entre o passado e o presente), mas temporal em outro sentido: estabelecemos que todo o arco do filme se daria em meio a uma variação de luz como no decorrer de um dia, isso norteou desde o princípio a nossa programação de diárias de trabalho.

Junto com Natália Alvim, pensamos a Direção de Fotografia partindo de uma composição em altas luzes e iluminação natural até um momento final que se daria em espaço fechado e cercado de sombras. A ausência de luz seria finalmente um elemento que pouco a pouco tomaria sua presença em cena - fosse pelo ruído na textura na superfície ou pelo estado visível de uma imagem escura. No mesmo movimento, a entrada das sujeitas e dos sujeitos em cena ao longo do filme viria de uma exterioridade em direção a uma interioridade. Ou seja, o filme é introduzido indiretamente ao processo de demolição construtiva – em uma fábrica de tijolos – com um personagem que marca essa exterioridade e esse desconhecimento. Em uma segunda passagem, o desenvolvimento do enredo marca a aproximação à comunidade do Metrô-mangueira, aos seus viventes e ao território, margeando a comunidade, o que termina no interior de uma casa, onde o documentário é tomado de sombras e retorna à terra pela presença do fogo. Em termos cinematográficos, a proposta consiste em um deslocamento espacial aliado a uma variação de luz: o filme então se daria marcado por uma variação do *high-key* ao *low-key* e pelo deslocamento de uma filmagem exterior (quer dizer, sem iluminação adicional) a uma filmagem interior (com iluminação adicional). A luz do filme se moveria em um arco do amanhecer ao anoitecer e por isso, o argumento desde aí era programar as diárias de filmagem de acordo com esses horários.

Fizemos essa proposição à Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro em parceria com a Fundação Cesgranrio, quando da abertura da segunda edição do Edital Eclipse de fomento à criação universitária (2016/2017). A pré-produção incluiu, até este ponto, a confecção de um calendário e de uma planilha de orçamento para os recursos de R\$ 12.500,00 (dos quais cerca de um quarto do total equivalia aos impostos que foram automaticamente abatidos) e a formulação de um argumento e uma carta de intenção junto a uma ficha técnica composta por outros estudantes da mesma Universidade. Vale acrescentar que vivemos em um momento

---

<sup>23</sup> AKOMFRAH em MURARI e SOMBRA, 2017, p. 54.

histórico em que corpos periféricos (no que eu, Max Morais e grande parte da equipe somos parte) começam a encontrar lugar nas universidades públicas brasileiras. Nesse momento estudar é ainda um trabalho que não se sustenta sozinho por motivos diversos – entre eles o deslocamento, a alimentação, a subsistência, a falta de tempo livre – mas sobretudo pela sensação de que nossos modos de agir, produzir e pensar não encontram as garantias necessárias para viver.

### **.1 Da intenção**

Na carta de intenção estabelecemos o interesse público do nosso projeto em gerar, pelos instrumentos do cinema, a enunciação coletiva de histórias sobre seus deslocamentos particulares na geografia urbana. Essa relação com o território se estabelece entre a Cidade do Rio de Janeiro e as cidades do entorno. Dada a necessidade de recursos para o deslocamento para aquisição de direitos de reprodução em arquivos públicos, para remuneração dos entrevistados e para deslocamento entre Rio e Itaboraí, onde buscaríamos uma fábrica de tijolos, nosso interesse justificava o fomento da Secretaria de Cultura do Estado.

### **.2 Da justificativa**

Pré-formulamos personagens que guiariam o nosso encontro, e que por isso faziam parte de nosso argumento de aproximação da comunidade para o registro dos testemunhos. As pessoas para informar as quatro personagens seriam escolhidas de acordo com um critério de que pudessem contribuir para a criação de narrativas sobre a demolição da favela do Esqueleto ou que pudessem nos ajudar a entender essa primeira demolição, uma vez que não necessariamente elas teriam vivido a remoção da Favela do Esqueleto mas presentificavam a demolição da favela do Metrô-mangueira que estava em curso.

A primeira reforma havia sido iniciada pelo governador udenista Carlos Lacerda, que administrou o Estado da Guanabara e iniciou a remoção no ano de 1965. Ela foi marcada pela demolição de outras favelas no Rio de Janeiro (a favela da Catacumba onde hoje existe o Parque da Catacumba na Lagoa Rodrigo de Freitas é um exemplo). Essa gestão estadual foi também marcada pela planta que hoje conhecemos do Aterro do Flamengo, projetada por Lota de Macedo que trabalhou junto ao primeiro governo da ditadura civil-militar de 1964. Nessa visão moderna de futuro que dizia muito respeito ao “progressismo” de viés militarista - que começa a falir na década de 70 com o fim do chamado milagre econômico - foram criadas

rodovias no território urbano, entre elas a Avenida Presidente Castelo Branco em 1965, nomeada segundo o então general que havia sido empossado de maneira não democrática.

A via pública é conhecida popularmente como Avenida Radial Oeste – e fora construída por cima da então favela do Esqueleto, marcando o seu fim ou, ao menos, a mudança do seu nome. Aquele lugar viria a ser chamado depois de Vila São Jorge, Comunidade do Metrô e, finalmente, Metrô-Mangueira. Nosso interesse pela comunidade era urgente porque tínhamos notado que nela estava sendo construído um muro que a sitiava. Nós que já sabíamos da longa história do lugar, pensamos que aquilo seria a marca de sua demolição em definitivo, mas na verdade o que descobrimos é que a própria comunidade estava construindo aquele muro como maneira de proteger-se da especulação visual sobre suas casas demolidas.

### **.3 Do argumento (nossa programação)**

Nos propusemos a usar, entre outros recursos, imagens digitais de computação gráfica tal e qual aquelas que encontramos em plataformas de arquitetura ou em mapas 3D online como o Google Maps. Essas imagens criariam um percurso em paralelo aos testemunhos encenados pelas pessoas que vivem hoje a remoção da comunidade. A proposta de usar imagens digitais ia de encontro com o que vimos em “Nada é” (2014) de Yuri Firmeza e Frederico Benevides, mas acabou não sendo levada a cabo no projeto Poeira. Quando entramos em contato com moradoras, optamos por preconizar os atos de fala das pessoas envolvidas e não usar em *A poeira* (2018) as imagens de computação gráfica em textura digital como planejado. Ainda é uma possibilidade para outros projetos, mas aqui nossa relação com as personagens se daria pelo viés do corpo e das imagens físicas da primeira remoção.

Nesse sentido, foi muito pertinente o acesso que tivemos ao filme de Anita Leandro, *Retratos de identificação*, que também se realiza no gesto de ativar imagens de arquivo da Polícia Política (APERJ) por meio de testemunhos sobre os desaparecidos políticos Chael Schreier, Maria Auxiliadora e Antônio Espinosa na ditadura civil-militar brasileira. Também foi uma referência, no campo da fotografia, o filme *Occidente* (2014) de Ana Vaz, onde o olhar negro é uma questão frente a uma viagem exótica e turística de navio. Filmado no tempo presente mas em película 16mm, o encontro de olhares tem formas de anacronismo. Outra referência importante foram os filmes de Pedro Costa: *Ossos* (1997), *O Quarto de Vanda* (2000), *Juventude em Marcha* (2006) e *Cavalo Dinheiro* (2014), que tratam da “demolição construtiva”

do bairro da Fontainha, na periferia de Lisboa, e do desenvolvimento de personagens como Ventura e Vanda e seus contextos de habitação e de deslocamento.

Desdobramos desse imaginário e dos textos e fotografias de jornal que tínhamos coletado para trazê-los em formas cinematográficas de materialidade (terra, tijolo, pedra e fogo) e de variação de luz até a escuridão. A poeira (2018) tem sua diegese no presente, construída a partir de dois registros: imagens de arquivo e testemunhos encenados. Primeiramente nos utilizamos das imagens de arquivo, em seguida nos servindo delas para encontrar com as pessoas/personagens em seus testemunhos e encenações, que traziam os arquivos para a atualidade.

#### **.4 Da luz, da materialidade e da palavra**

Nosso enredo pode ser resumido a um deslocamento. Iniciaríamos as filmagens em um lugar distante - uma fábrica de tijolos em Itaboraí, distrito que produz a matéria prima para as construções na cidade do Rio. No desenvolvimento chegaríamos aos espaços comuns da favela e o desfecho se daria no interior da casa de uma de nossas personagens. Como já explicado na conceituação, esse deslocamento se daria aliado a uma variação de luz, iniciando em altas luzes até o desfecho em uma fotografia escura, onde a sombra toma o espaço.

A essa trajetória seria acrescido um terceiro registro: a palavra. Esse terceiro registro veio desdobrado dos textos que acompanhavam as fotografias nos arquivos. Criamos um conjunto de palavras e selecionamos aquelas que, na relação com a imagem, marcariam esse deslocamento dentro do filme. Elas são *capítulo 1: Construção; capítulo 2: Remoção; capítulo 3: Mudança; capítulo 4: Poeira*; onde no primeiro capítulo lidaríamos com o tijolo, no segundo com a terra e a pedra, no terceiro com o papel e com o vento e no quarto com o fogo.





IMAGEM 3 registro de celular em 22/06/2016, na primeira visita feita ao Arquivo Nacional. Descrição do arquivo: imagem fotográfica em que vemos um menino com camisa polo listrada ladeado por dois animais. Ele segura na mão esquerda um galo pelas asas e na mão direita uma gaiola com um papagaio. No segundo plano vemos corpos carregando caixas e em terceiro plano o para-choques de um caminhão. Em contra-luz, o sol à pino projeta a sombra dos elementos sobre o chão. (Correio da Manhã, 1o de julho de 1965)

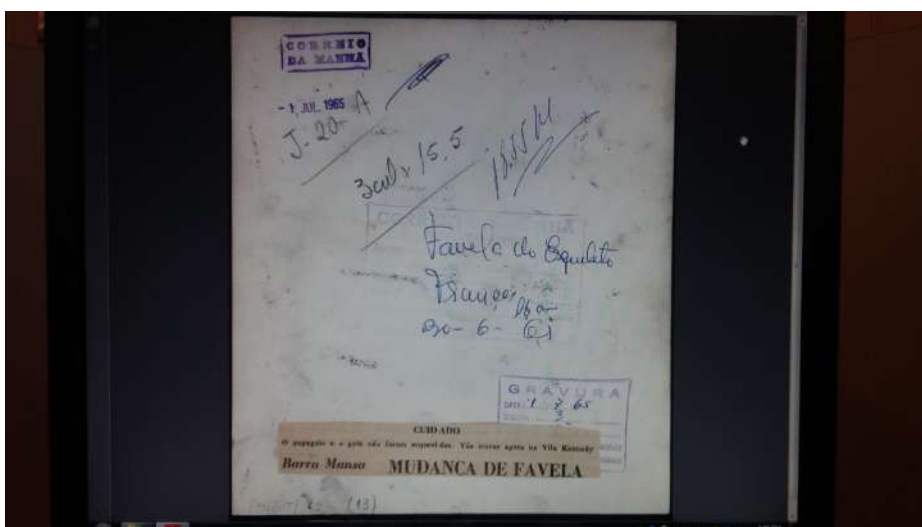


IMAGEM 4 registro de celular em 22/06/2016, na primeira visita feita ao Arquivo Nacional. Descrição do arquivo: Chamada de jornal referente à IMAGEM 3 recortado e colado em uma página onde se vê os diversos carimbos dos setores em que essa manchete foi colecionada dentro da FAN. Na manchete lemos “CUIDADO. O papagaio e o galo não foram esquecidos. Vão morar agora na Villa Kennedy MUDANÇA DE FAVELA” (Correio da Manhã, 1o de julho de 1965)

#### Capítulo 4

Pré-produção: Depois que conseguimos o financiamento

Iniciamos a pré-produção de fato em março de 2017. Nesta etapa, fizemos as visitas ao local onde havíamos notado a criação de um muro que sitiava a favela e nos dispomos a encontrar

as quatro personagens pré-pensadas: um operário em fabrico de tijolo, um homem que trabalhasse no espaço comum da comunidade, uma mulher que trabalhasse no lava a jato da rodovia que margeia a comunidade e finalmente uma dona de casa no interior de seu domicílio. A escolha dos personagens tinha a ver com o percurso no espaço, ou seja, cada um desses personagens nos levaria cada vez mais para o interior da comunidade, até o momento final do filme que se daria em um espaço interno. Quer dizer, o movimento de aproximação que marca o enredo do documentário se daria por meio dos personagens em seus territórios de vivência (fábrica, espaço comum, margem da comunidade, interior de uma casa). No cronograma, marcamos uma visita de locação por semana, mas acabamos visitando mais vezes a comunidade do que planejamos, procurando sempre preconizar as quartas-feiras. Lorrán Dias, que foi assistente de direção, também nos acompanhava quando podia – mas nesse momento não tínhamos orçamento para garantir almoço nem transporte e isso dificultava as relações de trabalho.

O processo da Pré-produção pode ser dividido em três etapas: um primeiro momento em que nós ainda não tínhamos a verba, mas conceituamos a obra com um argumento e uma proposta executiva, um segundo momento em que nós iniciamos a produção de elenco com visitas semanais à comunidade e um terceiro momento de roteirização e produção de locações, que aconteceu à medida que íamos encontrando pessoas para informar esses personagens. Vale lembrar que boa parte dos alunos de ensino superior trabalham e estudam ao mesmo tempo, o que vem se tornando mais nítido a partir da reforma curricular operada pela criação do Enem desde 1998 e aprofundada nos anos 2000. Em grande parte, porque foram introduzidos ao ensino superior sem que lhes fossem assegurados direitos básicos de convivência no espaço público universitário. Quando falamos em produção literária, científica e audiovisual, estamos falando de setores da produção cujo produto é imaterial, mas cujo processo de produção exige material: dinheiro e corpo (com tempo livre).

### **.1 Produção Executiva**

O trabalho aqui apresentado foi tornado possível quando da parceria fortuita com a Secretaria de Cultura e com a Fundação Cesgranrio, uma vez que a Universidade por si não é a única responsável nessa produção. Por outro lado, cabe ressaltar que o investimento público-privado recebido ainda é ínfimo, uma vez que os recursos (sólidos) de R\$ 9.500,00 dificilmente podem remunerar profissionais que pesquisem e se dediquem aos seus trabalhos ao longo de 4 meses da pré-produção à pós-produção. Sendo assim, a estratégia de Produção Executiva (Daniel

Santiso e Max Willa Morais) foi de remunerar a todos igualmente com a diária de R\$110,00 desde os diretores até os entrevistados. O cachê final de cada profissional acabou variando em função do número de diárias em set. Por esse método, foi necessário definir etapas de produção como estratégia fundamental para gerir os setores. Igualar todas as diárias foi o jeito que encontramos para lidar com a verba “curta” e o tempo “longo” de trabalho.

Hoje, por outro lado, isso parece ser problemático. Cada um de nós que trabalhou nesse filme veio particularmente de lugares diferentes, com condições diversas de vida. Natália ALVIM, por exemplo, estava grávida de Zoé<sup>24</sup>, Lorrán DIAS não teve seu contrato de estágio renovado e estava sem renda fixa, eu e Max contávamos com nosso seguro desemprego porque havíamos nos demitido para poder ter tempo de dedicação ao projeto. Confirmando então que igualar a diária de todos foi a solução possível para lidar com o baixo orçamento e com a gestão do tempo naquela etapa, mas neste trabalho científico aqui apresentado devo reconhecer que esta não é uma solução definitiva para as contradições e as carências que encontramos enquanto pessoas, trabalhadoras e criadoras. Sendo o trabalho um instrumento social de tomada de direitos, não vemos no Brasil um consenso sobre o fato de que estudar é, sim, um trabalho. O nosso trabalho enquanto um estudo é um instrumento social de tomada de direitos, mas infelizmente os recursos que tivemos para realizar este estudo foram insuficientes em termos de trabalho, segurança e garantias. Ainda assim, consideramos que o trabalho e o estudo foram muito bem-sucedidos.

## **.2 Produção de Elenco**

Os dois primeiros meses de nosso cronograma foram dedicados aos contratos de cessão de direitos de uso imagem de arquivo. Ao longo desse processo, íamos adquirindo e imprimindo as fotografias que usávamos como argumento para nos aproximar da comunidade. Iniciamos perguntando por pessoas que pudessem nos contar histórias sobre as fotografias que trazíamos conosco, e com isso as pessoas também se aproximaram de nós, na medida em que tinham curiosidade de ver as imagens que ficavam guardadas nos arquivos. Tudo foi sempre mediado pela figura do Paulista, que representava o lugar e que podia nos ajudar na mediação dos processos internos da comunidade com a infra-estrutura dos equipamentos e da maquinária.

---

<sup>24</sup> Zoé nasceu no mesmo dia em que o filme pré-estreada no Cinema Odeon em outubro de 2017, Cinelândia, Rio de Janeiro.



IMAGEM 5 Registro de pré-produção do filme, fotografia de Lorrán Dias. Descrição da imagem: em primeiro plano vemos uma cadeira de rodinhas virada frente ao sol, no chão a projeção da sua sombra. Em segundo plano um grande terreno vazio ladeado à direita por uma pequena casa entre escombros, em cuja fachada está escrito “Somos seres humanos”, essa casa é onde funciona a Associação de moradores. Em terceiro plano, outras moradias e ao fundo a favela da Mangueira.

O que descobrimos, nesse momento é que pouquíssimas pessoas ali poderiam nos ajudar em termos de testemunhos, porque a comunidade já havia sido demolida e reconstruída outras vezes, mudando de nome e de habitantes. As pessoas mais próximas da favela do Esqueleto que conseguimos encontrar nesses parâmetros foram Fuscão Preto, que já estava ali há pelo menos 20 anos, e Elisângela Roberta, que era a terceira geração de sua família naquela localidade. Passamos a considerar, então, que a encenação dos testemunhos seria a nossa via para a narrativa, reforçando o caráter performativo das pessoas em seus atos de fala. Na medida em que o filme se dá nesse diálogo, podemos dizer que nós e nossas vozes também estão postas em questão no filme e também entram no jogo da representação, criando regras e também sujeitas a avaliação e julgamento.



IMAGEM 5 Selfie feita quando das visitas de pré-produção do filme, fotografia de Paulista da Mangueira. Em primeiro plano, Paulista da Mangueira. Em Segundo plano, Daniel SANTISO, Max William MORAIS e Lorrain DIAS conversam com Fuscão PRETO. Em terceiro plano, a via de acesso à comunidade pela estação ferroviária.

### **.3 Roteirização**

No momento em que encontramos com as pessoas, nosso argumento se transforma e passa por uma roteirização. Esse segundo momento foi marcado pelo nosso encontro com as pessoas por meio das imagens de arquivos. Nesses encontros, apresentávamos as imagens e conversando sobre elas fomos criando pontos de comunicação. Nos conhecemos no limite das narrativas que criávamos ali e que se davam por meio dos arquivos. Os arquivos eram um meio. As pessoas que afinal escolhemos para compor o elenco informavam as personagens que havíamos projetado a princípio, em nosso argumento cinematográfico. Essas personagens passaram a ser: um operário em fabricação de tijolo, um zelador comunitário, uma trabalhadora do lava-jato que existe na Av. Radial Oeste e uma dona de casa que morasse no interior da comunidade. Nós pagamos a elas o valor de uma diária de filmagem para cada, totalizando 4 diárias no total. Eduardo Coutinho é uma referência de cineasta que também trabalhou assim, remunerando seus entrevistados. Trabalhamos dessa maneira porque já havíamos nos planejado para isso e porque consideramos que estávamos empregando o tempo daquelas pessoas, tempo em que elas poderiam estar desempenhando outras tarefas ou atividades econômicas.

### **.4 Produção de Locação**

Quando já estavam quase resolvidas as questões de elenco, começamos a planejar a produção de locação. Esse estágio da produção foi pensado junto à Direção de Fotografia, que teve duas



diárias de pré-filmagem. Já estava decidido que a escolha das locações se daria em função de uma variação de luz do amanhecer ao anoitecer – que acontece ao longo do enredo do filme. Desse modo, as locações foram sendo pensadas de acordo com um critério de continuidade para esse arco de luz. Por isso, nosso primeiro mapeamento do espaço é um mapeamento de luz ao mesmo tempo que buscávamos pelas pessoas que pudessem trazer informações e atualizar as narrativas que subsistiam nas imagens. Os dias de filmagem ficaram organizados da seguinte maneira: uma diária para a filmagem em uma fábrica de tijolos em Itaboraí, com a luz do amanhecer; uma diária para filmagem externa nos espaços comuns da comunidade do Metrô-Mangueira sob a luz do meio-dia; uma diária para filmagem externa na Avenida Radial Oeste às 15h; e uma diária de filmagem interna em uma casa da comunidade sob a luz do anoitecer. Em cada uma das diárias trabalharíamos com um dos entrevistados, totalizando quatro diárias de filmagem com 6 horas de duração cada e uma hora de almoço.

#### **.5 Direção de Arte e Produção de objetos**

Nossas visitas aos lugares eram acompanhadas de um pensamento sobre a visão de diretores de arte, que afinal éramos Max e eu. Os materiais que nos ajudariam a solucionar as contradições e criar conexões de enredo eram aqueles que havíamos estabelecido a priori e que já estavam de alguma maneira presentes nos nossos trabalhos: eram 1. A terra e o tijolo, 2. a pedra, 3. o vento e o papel, 4. O fogo e a cinza. Desses materiais, o de número 3 saiu do projeto, que dizia respeito ao vento e ao papel.



IMAGEM 6: Pesquisa em performance e material. Esta ação foi programada para acontecer no filme mas não foi trazida para seu corte final. STILL Dobrar vento e papel – Estação Mangueira, 2016, vídeo miniDV, registro: Lorrán Dias

Desse modo, desistimos de usar no nosso projeto de filme o material papel. À exceção do papel fotográfico, todos os outros materiais de algum jeito faziam referência direta à mesma origem: o tijolo, a pedra, o fogo e a cinza diziam respeito primeiramente a um mesmo material; também às memórias enfumaçadas da infância que meu pai particularmente contava e finalmente à história pública do incêndio (uma verdadeira queima de arquivos) que marcou o início das obras de remoção da favela do Esqueleto, entre outros incêndios criminosos que marcaram o Rio de Janeiro ainda nos anos 60 e até hoje. Mesmo que o uso do material em si não se refira essencialmente a nenhuma dessas narrativas, os objetos que escolhemos sintetizavam essas histórias em um percurso que se iniciava revolvendo a terra e se concluía com uma música que se inicia de modo extra-diegético e por fim se tornava diegética - à medida que o músico que afinal estávamos escutando sai das sombras e entra em campo enquanto no primeiro plano vê-se a imagem do fogo e no segundo plano, Dalva, que o observa sentada em um sofá.



IMAGEM 7: STILL do último plano do filme A poeira não quer sair do Esqueleto, 2018. Descrição da imagem: em primeiro plano, uma fogueira e uma clareira de luz, em segundo plano à esquerda, Dalva sentada em um sofá vermelho com o cotovelo apoiado sobre um livro; à direita, Luiz toca trompete no limiar entre a luz e a sombra. Em terceiro plano, um muro feito de tijolos de concreto.

## 5. Direção de Fotografia

Estávamos dispostos a fazer um filme capaz de criar uma grande sensação de calor e terminasse no escuro. O planejamento era fazer isso com uma luz a princípio estourada e ao final o escuro, onde a alta taxa de ISO iria granular a imagem. Optamos finalmente por não recorrer à granulação digital, mas desejamos manter a sensação de calor. O objetivo era mesmo que as condições imaginárias se juntassem com as condições materiais de se fazer o filme, técnica e estética. As câmeras DSLR, como são câmeras de Fotografia e não de Cinema, tem uma faixa dinâmica baixa, uma vez que seu sensor é grande, e são pouco tolerantes à variação de luz, estouram com facilidade. Das duas diárias de pré-produção junto à Natália (Diretora de Fotografia), uma foi na Comunidade do Metrô-Mangueira e outra foi em Itaboraí para mapear a luz e fazer testes de ISO e exposição. Em todo caso, não usaríamos filtros nem grandes aparatos, a não ser pelo estedecam para dar conta de alguns planos em *travelling*.

## **Capítulo 5**

### **Produção**

Seguindo o calendário do filme, iniciamos as filmagens em Itaboraí, em parceria com uma fábrica de tijolos onde conhecemos Walbi Ferreira. Na segunda diária de trabalho, filmamos com a comunidade do Metrô-mangueira. O esquema de filmagens que tínhamos planejado nos permitia tirar de da ordem as diárias para filmagem das cenas, contanto que nós seguíssemos a continuidade do sol até o anoitecer. Sendo assim, a filmagem de Elisângela foi a última que fizemos porque foi também a última “personagem” com quem fizemos contato. À exceção da diária que filmamos com Dalva, em que tudo terminaria no escuro, não foi necessário usar muitos equipamentos de luz. Trabalhamos com equipe pequena e poucos equipamentos, que foram duas câmeras Nikon 7D de tipo DSLR, uma lente 24mm, uma lente 70mm, um estedecam que era de Pedro Campos e que usamos nas duas primeiras diárias e um rebatedor de luz pelo qual nos responsabilizamos junto à Central de Produção Multimídia (CPM-ECO).

Depois de Walbi, filmamos com Fuscão Preto na segunda diária, e então com Dalva e Luiz juntos na terceira. Ao longo das filmagens, Luiz decidiu qual seria a música que ele iria tocar para encerrar o filme. Seria uma música do Cartola (durante a Pós-produção nós tivemos de nos organizar para acertar os direitos junto à Universal Music e a família do artista), acabamos não incluindo o depoimento de Luiz, que foi acrescentado na publicação final. Por último, filmamos com Elisângela. Cada dia de filmagem durante a produção era um novo “tudo é possível de narrativas”, o que tivemos de trabalhar intensamente na etapa seguinte.



## Capítulo 6

### Pós-produção

Antes de chegar à montagem e à finalização dos arquivos de áudio e vídeo, tivemos de organizar e catalogar o material bruto. Em um primeiro momento, transcrevemos todas as entrevistas e quando tivemos acesso ao texto nos deparamos com uma dimensão extremamente literária daquelas falas que nos ajudou a tomar dimensão dos testemunhos que afinal tínhamos colhido. Essa parte foi fundamental para a etapa seguinte, em que nos debruçamos sobre a montagem do filme e sobre os recortes que traríamos daquelas pessoas buscando sempre valorizar ao máximo os sujeitos, os testemunhos e a relação com o espaço e com a luz. Nessa etapa foi muito importante poder ter o recurso do texto transcrito para ajudar a dar um contorno àquelas pessoas em seus atos de fala.

#### .1 Montagem

Operar as entrevistas passava por uma questão objetiva e subjetiva ao mesmo tempo. Por um lado, aquelas falas eram autônomas em suas particularidades, por outro, elas seriam postas a contribuir para uma história coletiva do Metrô-mangueira. Passamos a entender aquelas falas como um tipo de literatura, que transcrevemos em texto e que precisava ser organizada na montagem na medida em que um capítulo sucessivamente se desdobrava no outro. Os atos de fala são interrompidos por imagens e por cartelas. O uso das imagens que eu e Max pensamos junto a Laís Lifschitz na montagem foi um uso não ilustrativo. As imagens não serviriam para figurar falas e nem a história do lugar. Elas foram postas na montagem ainda como um dispositivo. Por isso, procuramos usar o mínimo de imagens possível e as inserimos no corte final do filme quando elas eram indispensáveis porque haviam feito parte das entrevistas. Segmentamos a narrativa com cartelas em fundo preto (*Mudança* com o tijolo, *Grande Pedra* com a pedra, *Construção* com a terra e *Poeira* com o fogo), de modo que as falas e as imagens se conectavam com os materiais, tecendo conexões entre os capítulos que eram autônomos em seus blocos.

#### .2 Mixagem de som

Nessa etapa nos preocupamos com a correção dos ruídos de ambiente e picos de som estourados. Foi também uma preocupação nossa e de Victor Oliver a espacialização do filme, uma vez que a estreia estava marcada para acontecer em uma sala com som *surround*. Sendo assim, mixamos o áudio em 3 canais (Stereo 2.0). O canal 1 e 2 sendo dedicados à nossa escuta

lateral e o canal 3 sendo a soma dos canais 1 e 2 em Mono. A pista sonora foi renderizada em 24 bits de profundidade de áudio e 48Hz de *sampling rate*.

### .3 Correção de cor

Nessa etapa, fizemos correções muito básicas porque queríamos uma certa crueza das imagens. Nossas preocupações se dedicaram a valorizar a cor de pele de nossos participantes, uma vez que o cinema é um mecanismo que não é isento em termos de luz, sombra e tom de pele. Também acreditando que não há uma “sensitometria” correta nesse sentido, uma vez que é inegável que os dispositivos de captura de imagens são também seletivos no que tange à luz e à refração dos tons de pele das pessoas<sup>25</sup>. As quebras com certos padrões de formalismo são tema da entrevista *Uma ausência de Ruínas*, em que o autor conversa com Kodwo Eshun, a respeito de sua produção nos anos 80 e 90 junto ao Black Audio Film Collective.

“Era preciso intervir na mídia da película cinematográfica, em questões técnicas como correção de cor, filtragem, luminosidade, todo o campo o qual é chamado sensitometria, a questão da sensibilidade da luz com relação à pele. Essas não são questões identitárias, são questões formais de inscrição do corpo cuja ressonância é política e espacial” (AKOMFRAH apud MURARI e SOMBRA, 2018, p. 53)

Essa foi nossa preocupação. Além dos tons da pele negra, outros temas que nosso tratamento de cor procurou valorizar foram os elementos materiais: terra, tijolo, pedra, fogo. Em geral isso demarcou um ligeiro desvio para os tons de vermelho da terra e a valorização dos tons pretos de pele em seus matizes.

## Capítulo 7

### Distribuição, Não-distribuição

A distribuição iniciou com o fim do próprio edital Elipse que realizou uma projeção de pré-estréia dos filmes finalizados. Essa projeção aconteceu em setembro de 2017 e teve lugar no Cinema Odeon, única sala de cinema que continua atuante na praça da Cinelândia, Rio de Janeiro. Nessa primeira noite, *A poeira não quer sair do Esqueleto* recebeu o prêmio de melhor filme e o Prêmio de Aquisição do Canal Brasil para a programação de 2019. Ao longo de 2018 o filme tem circulado por alguns festivais sobretudo na América do Sul, Europa e Ásia.

---

<sup>25</sup> AKOMFRAH apud MURARI e SOMBRA, 2018, p.53

Foi difícil fazer o filme circular, porque isso envolve toda uma produção de imagens e de conteúdos para divulgação e circulação entre chamadas públicas e curadores. Muitos festivais de documentário no Brasil não aceitaram nosso filme, e outros tantos incorporaram em suas seleções oficiais – o que consideramos ser um gesto fundamental que alimenta corpo e mente de jovens pessoas realizadoras como nós. Notamos, nessa circulação, uma tendência dos organizadores do Cinema a encaixar o filme em programações de recorte identitário, o que nós nos dispusemos a evitar.

Acreditamos que alocar constantemente *A poeira* (2018) em recortes político-afetivos termina invisibilizando os valores estéticos, performativos e cinematográficos singulares que existem nos modos de fazer deste filme e das participações das pessoas. Nesse sentido é importante reafirmar que nem somente o negro tem um lugar de fala, todos têm um lugar de fala<sup>26</sup>. O discurso que alguns festivais continuam fazendo várias vezes relega os personagens, as narrativas e os atos de fala a recortes de pobreza, quando não de miséria. Eu, Max, Lorrán e outros colegas em festivais e rodas negras de debate conversamos atualmente sobre isso e achamos importante marcar um ponto de vista sobre o assunto, já que representações negras (menores somente em recursos) como *A poeira* (2018), por mais potencialmente valorosas que sejam para histórias do cinema brasileiro e mundial, encontram dificuldade severa em atravessar a barreira dos nichos e discutir valores estéticos. Lugar de fala não é isso.

Ou seja, se produções dominantes por um lado não encontram restrições para transitar entre Festivais-competitivos, Festivais-sociais, Festivais-estéticos, Festivais-panoramas, Festivais-temáticos; realizações independentes são separadas em mostras-sociais com debates identitários e/ou documentais. Não esperamos atualmente essa demarcação por parte dos festivais de grande porte. Vale retomar a pergunta de Grada Kilomba “Sobre o que podemos falar?” em seu texto que trata da boca como parte do corpo que nas sociedades da *plantation* eram interditas nos escravos por seus senhores com uma máscara de silenciamento, impedindo-os de falar e de comer<sup>27</sup>. Até o presente momento, esses são os festivais que incluíram *A poeira* (2018) em sua programação:

21o Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira (PT)

18o Encontros de Cinema de Viana do Castelo (Ao Norte) (PT)

---

<sup>26</sup> RIBEIRO, 2017.

<sup>27</sup> KILOMBA, 2016.

13o Mostra de Cinema de Ouro Preto (BR)  
11o Kansk International Video Festival (RUS)  
7o Delhi International Film Festival (IND)  
Society for Visual Antrpology (EUA)  
3o Festival Internacional de Filmes de Santos (BR)  
Festival Visões Periféricas 2018 (BR)  
3 Margens Festival Latino-Americano de Cinema (BR, PY, ARG)  
\*Prêmio de *Melhor contribuição artística*.  
28o Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro - Curta Cinema (BR)  
10a Semana dos realizadores (BR)  
3o Festival do Cinema Negro de São Paulo

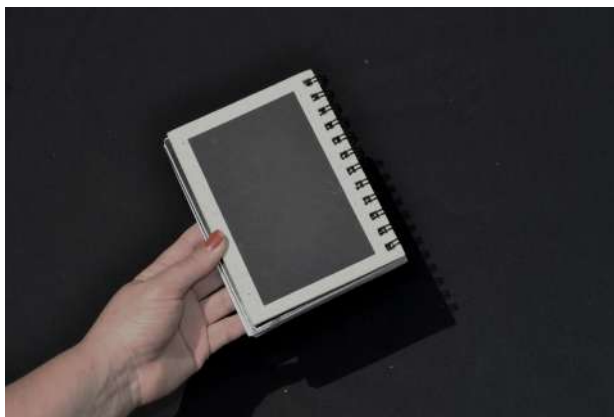
## Capítulo 8

### Desdobrando: Livro-poeira

Existe na passagem final do filme um momento em que Dalva recupera um livro com fotografias antigas, de onde ela tira imagens para jogar na fogueira. As chamas de uma fogueira queimam a fotografia, operam a queima de arquivo, ao mesmo tempo em que o filme, digital em si, guarda e permite a reprodução desse arquivo. Olhando retrospectivamente para todo o material de imagens, textos, transcrições e ações que nós juntamos ao longo desse processo, no início de 2018 me dispus a dobrar o universo do filme em um foto-livro, onde está organizada uma outras versão sobre a história coletiva que o motiva, trazendo um pouco mais à tona as condições em que foi realizado. Organizei ao longo de um ano após o fim da montagem e em junho de 2018 consegui fazer a primeira impressão do Livro-poeira, contando com o apoio da professora Andréia Rezende.

A “queima-de-arquivo” é uma expressão que no Brasil fala de muitas coisas e, inclusive, do epistemicídio que repartições do poder operaram ao apagar fontes de saber e de conhecimento sobre as histórias do Brasil por meios diversos – notavelmente pela censura a manifestações de culturas e também pelo trabalho de morte que age sobre populações, sobretudo indígenas e negras. Defronte à situação comum de desconhecimento sobre histórias invisibilizadas como o incêndio e a demolição parcial da favela do Esqueleto, o Livro-poeira se torna um registro durável e manuseável que tem o intuito de ser uma versão portátil do filme. Trata-se de um livro de bolso com capa em papel paraná e acabamento em wire-o, onde estão reunidas as entrevistas na íntegra e imagens de *still* das ações do filme – registros de 2017 – junto às imagens e textos históricos da demolição da Favela do Esqueleto – registros de 1965. Vale ressaltar que as imagens de *still* filme foram reticuladas digitalmente, evocando as lacunas que

há nos arquivos institucionais. Já as imagens de arquivos públicos, por outro lado, foram reproduzidas sem retículas, para não prejudicar as condições de leitura das imagens e dos enunciados. A feitura desse foto-livro incluiu a formulação de um pré-projeto para publicação, um plano editorial, a diagramação na plataforma Adobe InDesign, a pesquisa de orçamento e a impressão final. Nessa organização, o objetivo foi sobretudo ressaltar o encontro entre histórias particulares e memória coletiva do mundo que se dá em A poeira (2018), valorizando as características imagéticas, performáticas, literárias e cinematográficas que vieram no processo.



Livro-poeira, 2018.

## Capítulo 9

### Considerações finais: Anacronismo

Quando, no fim do ano de 2016, notamos que um muro se construía para isolar a favela do Metro-mangueira do restante da Avenida Radial Oeste, nós imaginamos que aqueles eram os últimos respiros da comunidade que afinal seria sitiada e demolida. Quando digo “nós”, me refiro a mim e a Max William Morais, que já havíamos organizado algum material iconográfico sobre aquele local. Nos arquivos públicos do Rio de Janeiro, tínhamos coletado registros da comunidade que a princípio ocupava aquele mesmo lugar: não habitávamos a favela do Esqueleto senão em imaginário ou como passantes cotidianos da Avenida que conecta o centro da cidade às periferias - e que é a marca presente do seu apagamento.

Os fragmentos encontrados no jornal Correio da Manhã comprovavam que a Favela do Esqueleto havia sido construída no passado com o material restante das obras do Estádio Jornalista Mário Filho e que ocupava os escombros de um hospital abandonado do INPS que hoje reconhecemos como sendo a UERJ. Presentemente, cerca de cinquenta anos depois e ocupando a mesma região, a Favela do Metrô-mangueira anacronicamente seria demolida para se tornar um estacionamento do Complexo Esportivo do Maracanã e compor a reforma urbana que o prefeito Eduardo Paes punha em prática para os megaeventos que o Rio recebeu nos anos 10 de nosso século. Agora digo “nosso” me referindo a todos que habitamos o mesmo tempo e, nele, exercemos responsabilidade com a memória coletiva da cidade onde vivemos. Em torno do anacronismo que há no acúmulo e no apagamento dessas imagens em acervos públicos, o projeto A poeira não quer sair do Esqueleto obteve financiamento da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro e da Fundação Cesgranrio para realizar o filme que aqui se apresenta também como livro e como objeto. Procuramos por testemunhos e acabamos encontrando novos rumores, novas encenações de um lugar que afinal estava sendo sitiado não mais pelo governo - uma vez que a demolição da favela fora justamente embargada pelo Tribunal de Justiça do Estado - mas pela própria comunidade querendo se proteger da humilhante exposição que o terreno tomado de escombros criava.

Se uma comunidade é formada por sujeitos que comunicam, o gesto que assumimos relaciona a retomada das imagens e a repetição sistemática da história dessa vez como um problema de políticas de representação. Distante das ruínas e ainda dentro do complexo real-narrativa, centro-periferia, presente-porvir, construção-demolição (embate que a todo instante se atualiza no sul geopolítico), A poeira não quer sair do Esqueleto está aqui como imagem manuseável, livro fotográfico, texto de teatro, literatura científica, objeto visual, ato de fala,

pedra, carne e fogo.

## Referências bibliográficas

CARNEIRO, A. S. A construção do outro como não-ser como fundamento do ser, São Paulo, USP, Programa de Pós-graduação em Educação, 2005. Disponível em <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf>

FOUCAULT, M. Bulletin de la Societé Française de Philosophie, 63o ano, no 3, julho-setembro de 1969, ps. 73-104. (Societé Française de Philosophie, 22 de fevereiro de 1969; debate com M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl.) Trad. "O que é um autor?", D. Defert, USP disponível em [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/179076/mod\\_resource/content/1/Foucault%20Miche!%20-%20O%20que%20%C3%A9%20um%20autor.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/179076/mod_resource/content/1/Foucault%20Miche!%20-%20O%20que%20%C3%A9%20um%20autor.pdf)

KILOMBA, Grada. "A máscara", Plantation memories: episodes of everyday racism, 2010, tradução *Jéssica Oliveira de Jesus*, USP, 2016

MBEMBE, Achille. Necropolítica. São Paulo: n-1 edições, 2017

MURARI, L.; SOMBRA, R. (orgs.) O Cinema de John Akomfrah – Espectros da diáspora. Rio de Janeiro, LDC, 2017. Disponível em [http://mostraakomfrah.com.br/Akomfrah\\_Catalogo.pdf?fbclid=IwAR36HOPEIb0AawJhcUuOTsLmNqXL1G5II5dNoGa5KgEbPk2hrJSptByQauA](http://mostraakomfrah.com.br/Akomfrah_Catalogo.pdf?fbclid=IwAR36HOPEIb0AawJhcUuOTsLmNqXL1G5II5dNoGa5KgEbPk2hrJSptByQauA)

RIBEIRO, D. O que é lugar de fala?. Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017

SANTISO, D. Notas sobre voz, corpo e deslocamento em Travessia e Mahogany too. Fronteira Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental, org. GUIMARÃES, V.; BITTECOURT, E.