André Queiroz e o filme que se repete

Sobre a prática do oportunismo na produção cinematográfica

O tempo passou mas estamos na mesma estrada
Escuto promessas, mentiras que não dão em nada
E eles dizem que tudo
Ainda vai mudar
Que os tempos difíceis irão acabar
Celso Blues Boy

A mais velha especialização social, a especialização do poder, encontra-se na raiz do espetáculo. Assim, o espetáculo é uma atividade especializada que responde por todas as outras. É a representação diplomática da sociedade hierárquica diante de si mesma, na qual toda outra fala é banida.
Guy Debord

Enquanto modo de controle do metabolismo social, o capital apresenta-se, desde a sua origem histórica, como uma relação social que se tornou sistema de controle fetichizado expansionista, incontrolável, incorrigível e insustentável através da contingência da política. No decorrer da sua temporalidade histórica, estas características estruturais da relação-capital, explicitaram-se, com vigor, na medida em que se compôs o sistema mundial produtor de mercadorias. **Giovanni Alves**

É sempre uma lástima, humanamente penosa, perder oportunidades históricas. Mas, do que tem sido feita a crônica da esquerda no Brasil? Ou é mais justo perguntar no mundo? Quando a esquerda não rasga horizontes, nem infunde esperanças, a direita ocupa o espaço e draga as perspectivas: é então que a barbárie se transforma em tragédia cotidiana.
José Chasin

Não existe visão de mundo inocente. **Georg Lukács**

Meu irmão o negócio é o seguinte
É pura briga de foice
Um jogo de empurra empurra
Facão, tiro, chute, murro
Chamam mãe de palavrão
Itamar Assumpção

Arthur Moura
2022

Com relutância resolvi publicizar uma questão que, à primeira vista, pode parecer meramente individual, mas que tem toda uma relação com a forma como as relações sociais, de trabalho e as relações de produção do cinema independente está configurado. Tem relação também em como a sociedade capitalista está configurada e como ela influencia diretamente os rumos da arte (até mesmo a arte combativa). Houve questionamentos sobre a relevância de publicar algo desta natureza pela possibilidade de ir para o campo da ordem da pessoalidade ou ainda se teria alguma eficácia. Penso que em determinados casos torna-se necessário pelo fato de haver pronta recusa pela reflexão crítica estabelecida em relações hierarquizadas e fetichizadas entre setores da esquerda. Esse é o ponto fundamental. Isso nos leva crer que um determinado conjunto de práticas faz parte de um determinado projeto social. Uma coisa não está separada da outra. Sendo assim não é uma crítica meramente individual, mas (e principalmente) social. Há também a questão dos desgastes envolvidos, mas notem que não há desgaste maior que a corrupção das relações sociais reproduzidas em formas de dominação diretas ou sutis. Se há qualquer comprometimento com a arte é imprescindível o comprometimento com a crítica. Do contrário há o risco de configurar uma farsa.

Neste caso tornou-se necessário e urgente ampliar o debate na esfera pública (principalmente entre nós que pensamos o cinema e a produção artística independente) para que possamos compreender melhor as contradições que permeiam os processos de produção do cinema político independente assim como da arte de uma forma geral. Tenho certeza que essa relação contraditória não se resume somente ao cinema político; ela passa pelo teatro, música, etc. Esta configuração a qual me refiro, hierárquica, individualista e corporativista, exploratória, desrespeitosa e por vezes vexatória, reflete no seu interior as mesmas contradições da sociedade de classes. O cinema político independente se difere em certa medida do cinema de massas (geralmente ligado aos grandes mercados) por conta do compartilhamento de um ideal onde o que se pretende é participar e interferir nas transformações sociais, tendo uma ligação teórica e política com correntes dos campos da esquerda o que, aparentemente, pode significar coerência, mas que requer atenção de nossa parte.

Há todo um conjunto de contradições nesses processos de produção da arte independente. Contradições por vezes mais sérias do que pensamos, pois acaba-se por negar em determinadas condutas e práticas o que é mostrado nas telas (no caso do cinema). Caminha-se dessa forma ao uso instrumental das lutas sociais para objetivos e interesses meramente particulares onde a carreira do indivíduo[1] é o mais importante –

[1] O reconhecimento do artista tem se tornado cada vez mais uma obsessão que desfoca o entorno privilegiando ações individuais estabelecendo relações de concorrência entre os produtores. A partir dessa dinâmica, onde se compreende de forma bastante precária os objetivos gerais e ontológicos da arte, práticas de dominação, controle, opressão e barbárie mostram-se como a regra do jogo, onde o status social e a condição econômica são usados como peça-chave nesse processo de forças bastante díspares cimentando as desigualdades sociais. A prática, no entanto, não pode se manter sem um discurso, ainda que seja calcada na dominação. Ela tem que vir acompanhada de um discurso competente, uma oratória perfeita, combativa, conclusiva e aparentemente coerente. Esse arcabouço teórico vai ser a base da prática da dominação, em outras palavras, do esculacho.

contradizendo os objetivos históricos das lutas por emancipação[2] social. Algumas dessas produções, portanto, são viabilizadas a um custo altíssimo. Há um desgaste nas relações, que são vistas como algo descartável. Dessa forma, os sujeitos são obrigados a construir e reconstruir laços num movimento indefinido até a exaustão. Isso ocorre por haver uma obliteração do pensamento crítico criando as condições perfeitas para a prática da dominação. É nos bastidores da produção que podemos observar a natureza e a dimensão do problema. Compreendendo a configuração do poder e das formas de dominação temos mais possibilidades de superar[3] essas formas degeneradas de relação social. Para isto, dependemos de outro modelo de organização. É este o nosso objetivo como militantes revolucionários. É também imprescindível tornar público o problema para que as contradições não sejam silenciadas e tampouco caiam no esquecimento (o que seria muito útil para os sujeitos que pretendem estar no comando); ou como afirma Debord, expor a vergonha alheia, para que ela se torne ainda mais vergonhosa.

No caso do presente texto o que se pretende é analisar a conduta do professor André Queiroz, titular da Universidade Federal Fluminense (IACS-UFF) e que de algum tempo para cá vem empreendendo uma série de produções que se realizam dentro de um processo onde a prática do oportunismo e da exploração da força de trabalho alheia funciona como elemento condicional para a realização de tais obras. O oportunismo se dá através da utilização de um determinado conjunto de fragilidades sociais para se afirmar enquanto agente central da criação artística, do pensamento, do protagonismo e da prática cinematográfica[4] capitalizando para si os ganhos centrais dessas obras, obnubilando as contradições nodais dos processos de criação e produção do cinema e, em última instância, ultrapassando todos os limites da razoabilidade nas relações entre trabalhadores geralmente pobres. Aproveita-se de certas condições mais frágeis justamente por se estar numa outra estratificação social. Há, da parte do André, uma completa negação da horizontalidade das relações para que se possa assim empreender com mais agilidade suas metas e expectativas pessoais, tratorando praticamente todo o seu entorno de forma perspicaz, engenhosa, sutil, capciosa, fraudulenta e perversa sempre rodeado de boas intenções, claro. Essa prática é

---

[2] A emancipação humana, segundo Frederico (2005, p.16), "é pensada por Marx a partir do autodesenvolvimento da sociedade, entendida esta como uma totalidade in progress." E continua, "Não se trata, portanto, de uma volta atrás, do retorno a um idílico e hipotético estágio da sociedade ainda não cindida pela divisão do trabalho. A nostalgia da comunidade perdida não existe em Marx, como comprova a sua crítica ao comunismo grosseiro".

[3] Só se pode superar algo a partir de uma crítica radical. Para Marx, crítica tem um duplo significado, como bem coloca o professor Zé Paulo Netto numa de suas aulas ministradas na UNB(2016) sobre o método em Marx. "Tem o significado de trazer à consciência os fundamentos de algo, tornar conscientes, portanto, conhecidos racionalmente, os fundamentos de uma ideia, de um processo de um evento histórico". A crítica é também "tomar algo, apropriar-se desse algo, negar esse algo e superar no sentido de incorporar o que há ali de válido, mas colocando esse material, esse conteúdo, essa substância válida num outro plano, numa dimensão mais alta que vá além da formulação original."

[4] Apesar do seu amadorismo e incompetência.

legitimada sob um discurso de esquerda geralmente ligada a uma perspectiva neo-reformista (anteriormente como veremos pós-moderna, portanto, liberal). Tudo feito de forma paciente e insistente comprovando a sua natureza grotesca a partir de uma prática reiterada onde se aprofundam as contradições e as formas de dominação, desenvolvendo e criando novos mecanismos e utilizando o tempo[5], prestígio e status social a seu favor. Para ampliar o espectro de nossa análise tomaremos este caso individual não como algo excêntrico, mas que permeia as relações de produção do cinema dito de esquerda[6] e da arte independente de uma forma geral.

Conheci André Queiroz quando era estudante de graduação da UFF. Em 2008 entrei para o curso de História na Universidade Gama Filho e em 2009 entrei por transferência para a UFF. Em 2010 para 2011 comecei a puxar diversas matérias em outros departamentos; foi quando me matriculei em matérias no Instituto de Artes e Comunicação Social (IACS) e fui seu aluno[7]. Naquele momento eu já tinha produzido filmes como De Repente: poetas de rua (2009), As Palavras de um Faminto (2005), Paralelo 14 (2010), Do Olho ao Avesso (2011), Os Presos de Março (2011) e estava

---

[5] O tempo nesse caso é utilizado como fator de apaziguamento das contradições.

[6] O termo "esquerda" ao mesmo tempo em que guarda relação direta com as lutas sociais empreendidas pelos trabalhadores é também bastante problemático pelo fato de ser uma espécie de categoria geral que engloba tendências não só divergentes, mas antagônicas. Anarquistas e bolcheviques, por exemplo, têm poucos acordos no geral e historicamente são tendências que se antagonizam nos processos das lutas e movimentações sociais. Otto Ruhle, por exemplo, afirma que a luta contra o fascismo começa pela luta contra o bolchevismo. O uso mais recorrente do termo (esquerda) sem dúvida está ligado aos campos da burocracia partidária ligadas a tendências teóricas reformistas como a social democracia, o eurocomunismo ou o bolchevismo de Lênin e Trotsky. Nesse sentido a esquerda é parte constitutiva das relações de exploração, pois sua relação é estabelecida a partir da conciliação de classes funcionando como correia de transmissão das demandas do capital ao proletariado. Por isso podemos generalizar com segurança que todos os partidos políticos situam-se dentro dessa função social histórica: são forças eminentemente contra-revolucionárias. Para compreender o que são partidos políticos recomendo a leitura do livro do Nildo Viana O que São Partidos Políticos.

[7] Eram aulas divertidas e performáticas onde havia o monopólio da voz (como é sempre usual entre o professorado universitário). Uma espécie de aula-espetáculo. A bibliografia era a literatura pós-moderna, Baudrillard, Foucault, Deleuze, etc. Teve sua importância por eu ter tido contato com autores que não tinha estudado até então como é o caso de Jean Baudrillard e Gilles Deleuze. A referência principal era o pós-estruturalismo, a negação do marxismo. Nessa altura, André Queiroz claramente partilhava de uma leitura irracionalista e contra revolucionária. Em sala de aula já percebi que certos debates não valeriam a pena por haver um predomínio da perspectiva irracionalista. A adesão ao estruturalismo, afirma José Paulo Netto, "galvanizou a intelectualidade acadêmica, envolvendo desde pesquisadores sérios aos oportunistas de ocasião e de sempre – assim, não só a filosofia, mas a crítica literária, a linguística, as ciências sociais tornaram-se o couto de caça da "estrutura", com o florescimento, inclusive, de uma espécie de "marxismo legal-acadêmico" (ecoando, em especial, a contribuição althusseriana). Se se leva em conta a constituição, à época, de um mercado nacional de bens simbólicos, colada ao erguimento de uma indústria cultural monopolizada e centralizada, ambos integrando a intelectualidade acadêmica, torna-se compreensível que as correntes estruturalistas tenham se convertido, então, numa espécie de senso comum do mundo letrado – e senso comum sem oposição ou dissenção expressiva." José Paulo Netto – Posfácio de O Estruturalismo e a Miséria da Razão

filmando o Prévia do Amanhã (2012) e Utopia e cidade (2012). Estava também bastante envolvido com a luta estudantil e as lutas na cidade como o OcupaRio, as lutas contra o aumento das Barcas s/a, os sem teto da FIST (Frente Internacionalista dos Sem Teto) e outras pautas sociais. Antes de entrar para a universidade, já tinha me qualificado em diversos campos da produção, como a produção fonográfica, gravação, mixagem, masterização, composição, montagem, filmagem, etc. Naquele momento também eu já estava filmando o meu segundo longa sobre o rap carioca: O Som do Tempo (2017).

Foi então que rapidamente estabelecemos um diálogo para pensar em produções conjuntas[8]. No entanto, houve apenas a proposta do filme El Pueblo que Falta[9], de sua

[8] Nesse momento André sugere a ideia de "parceria". Essa foi uma questão que também busquei debater e problematizar exaustivamente, já que parceria pressupõe como elemento sine qua non de sua existência a horizontalidade das relações. Se há discrepâncias muito grandes temos no máximo relações de trabalho onde há menos interesse comum do que se imagina. Por parceria entendo a participação equânime/horizontal nas formas de fazer e produzir arte. Na verdade só é possível haver parceria dentro dessas condições. Parceria não é o mesmo que prestação de um determinado serviço em troca de um determinado valor de dinheiro ou qualquer outra relação de trabalho alienada onde uma das partes esteja em profunda desvantagem com relação ao outro. As pessoas geralmente tendem a chamar parceria tudo aquilo que é feito conjuntamente ignorando as condições materiais e imateriais, objetivas e subjetivas. É claro que equalizar as condições dos diferentes produtores envolvidos não pode ser levado ao pé da letra. Os artistas e produtores em geral têm diferentes acúmulos, experiências e, claro, condição financeira distinta um do outro. Mas ainda assim, as parcerias podem e devem acontecer, pois ela é uma arma eficaz contra a invisibilidade e precariedade a que estão sujeitos os livre-produtores. As parcerias se formam quando há um interesse verdadeiramente comum entre as partes envolvidas a ponto de contemplar os interesses, perspectivas e intenções de cada um ao passo que se constrói uma coletividade. Forjar parcerias dentro de um cenário escasso altamente competitivo ajuda não só a integrar os produtores, mas a enfrentar um forte inimigo: o mercado e suas formas de monopólio. A equalização das relações abrem condições reais às parcerias não bastando somente boas intenções. Não é possível parceria onde haja exploração ou um certo aproveitamento de um sobre o outro. Isso o mercado já faz com muito mais habilidade e proeza deixando claro suas reais intenções. Nas parcerias o crescimento coletivo é o resultado dos múltiplos esforços envolvidos, por isso, a capitalização é também quanto mais horizontal for possível. Ou seja, os ganhos são da ordem coletiva. Parcerias, portanto, são arranjos eticamente equilibrados onde a competição é superada em prol do crescimento individual e coletivo do(s) produtor(es) e da arte produzida, o que guarda sua importância social.

[9] O título sugerido por André Queiroz foi questionado (e rejeitado) por mim já num primeiro momento no sentido de pensar categorias abstratas como a ideia de "povo". Isso requereria extrapolar os seus referenciais teóricos. Já num primeiro momento percebi claramente que André não tinha qualquer interesse em alargar os espectros de análise dos problemas colocados nas tramas dos filmes. Os debates não avançaram por conta de André ter naquele momento (2012) nenhuma disposição para adentrar a fundo nessas questões preferindo o tom "poético" do título. Esse elemento da "poesia" viria nortear a narrativa do filme muitas vezes caindo em abstrações e performances cansativas e vazias. Sabemos que "povo" é uma categoria que não faz qualquer sentido a não ser quando pensamos o ordenamento estatal onde se constrói a ideia de que há cidadãos que se reconhecem dentro de uma determinada territorialidade que obedece a uma determinada legislação de caráter burguês. A ideia de povo pressupõe a união (que na verdade funciona como apagamento das contradições entre classes sociais com interesses inconciliáveis) de muitas frações da sociedade que na verdade se antagonizam dentro das relações entre capital e trabalho. Povo na verdade não quer dizer absolutamente nada concretamente. Apenas faz parte do cabedal

autoria. Na verdade o que estava acontecendo ali de forma sutil era que André Queiroz me pedia para produzir o seu filme, mas tentava passar uma ideia diferente de certa forma subestimando a inteligência do seu interlocutor. Ele já tinha todas as ideias, proposta, concepção, mas tudo no campo das ideias. Ele precisava de força de trabalho qualificada e barata para realizar a obra assim como os meios materiais, câmera, microfone, tripé, computador, etc. Como eu assumi toda esta parte, houve uma redução significativa dos custos e assim, a viabilização da produção[10] do longa.

Achei a proposta indelicada e decepcionante (na verdade indecente), pois não se levou em consideração eu dividir a direção do filme, já que eu estava produzindo filmes há muito tempo e tinha uma obra considerável enquanto ele estreava no cinema[11]. Eu tive que reivindicar algo que para mim já era natural, ou seja, parte intrínseca do meu trabalho: dirigir produções. Era como se naquela relação seminal eu tivesse que voltar algumas casas. Na verdade estávamos apenas estendendo a relação professor/aluno (dominador/dominado). Não se permitiu o rompimento de tal relação hierárquica por motivos que eu viria constatar com mais clareza posteriormente. Se a proposta fosse a produção, o correto, a meu ver, seria uma remuneração justa pelo trabalho, mas em nenhum momento isso foi colocado como questão. Como não havia a possibilidade de remuneração (naquele momento André sequer cogitava esta possibilidade) eu reivindiquei que dividíssemos a direção, pois do contrário eu estaria apenas trabalhando gratuitamente para um professor. Ele aceitou com relutância (o que já me fez ligar uma luz[12]). Eu questionei se ele tinha alguma qualificação nos campos da produção cinematográfica, mas percebi rapidamente que se resumia à qualificação de um professor universitário entusiasmado em produzir filmes, ou seja, tinha domínio tão somente no campo da escrita e da pesquisa. É claro que ele também tinha a sua proposta fílmica (bastante megalomaníaca na maioria das vezes – há um sem número de

---

da ideologia dominante. Mas para André faz sentido até pelo fato dele defender uma ideia abstrata de nacionalismo revolucionário (onde a burguesia tem papel mais ativo que os trabalhadores), o que também não faz qualquer sentido se pensarmos o referencial teórico marxista autogestionário.

[10] Em última instância quem assumiu toda a parte técnica da produção (materialização da obra) fui eu.

[11] Na verdade o seu primeiro contato com o cinema foi na produção de uma série sobre Michael Foucault dirigida por Érik Rocha com montagem de Renato Vallone. Parece que houve um processo de rompimento por conta de André ter reivindicado ser o diretor da série, o que não se realizou gerando posteriormente o rompimento entre os envolvidos na produção e o travamento da série no Sesc.

[12] Por partir de uma experiência autogestionária eu estava pensando o cinema a partir de outros parâmetros. Por mais que houvesse contradições nos processos de produção dos filmes que fizemos, por exemplo, no movimento estudantil, pensar, produzir e assinar a obra coletivamente nunca foi deixado de lado como horizonte e prática comum. Antes de finalizar o UTOPIA e cidade mesmo havendo naquele momento o desfecho trágico do setor autogestionário convidamos todos para assistir a obra e sugerir modificações. Teve estudante que suprimiu imagens ou adicionou, enfim. A produção cinematográfica era colocada como uma tarefa importante para a nossa comunicação e o enfrentamento contra a burocracia acadêmica. Nós passamos por um processo coletivo de qualificar os estudantes no audiovisual técnica e teoricamente. A produção coletivizada é infinitamente mais rica, mas há também aí uma dificuldade tremenda nesse processo.

exemplos, citarei apenas alguns aqui...) o que foi um constante elemento de tensão entre nós, mas algo que ele sempre buscou contornar. A princípio ele entendia que o cinema se realizaria por mágica, mas aos poucos foi entendendo que era necessário uma série de elementos que ele até então parecia desconhecer. Em suma, existiam as ideias que precisavam ser materializadas. Não posso afirmar que a experiência/relação foi de todo ruim porque houve sim diversos aprendizados, mas focaremos aqui em outros aspectos para entendermos melhor os caminhos encontrados por André para se autoafirmar como cineasta e como ainda hoje sustenta suas produções de forma cada vez mais contraditória aprofundando a sua miséria e oportunismo. O que faz de alguém um cineasta[13]? Certamente não é somente a filosofia. É preciso força de trabalho qualificada e coletividades. É preciso também recursos financeiros.

Afirmo que achei a proposta indelicada e indecente justamente pelo fato de ser incabível eu me dispor a produzir um filme para um professor universitário que naquele momento gostaria unicamente de materializar suas ideias. Isso conflitava diretamente, por exemplo, com a proposta de cinema que os estudantes propunham exatamente naquele momento de efervescência das lutas estudantis. Por mais que houvesse contradições também nestes processos (muito mais complexos por sinal, pois envolvia coletividades) estávamos caminhando para outra concepção de luta social e abordagem cinematográfica dessas lutas. Era o cinema feito no calor dos acontecimentos, portanto um cinema militante[14]. Outra questão também que me pareceu bastante complicada era a discrepância de remuneração ou situação social entre as partes. Naturalmente para mim se tornava mais dispendioso participar rigorosamente de todo o processo de produção da obra. Enquanto de um lado temos um professor titular de uma universidade federal, do outro um estudante bolsista com recursos bastante precários. Bom, de qualquer forma, passamos a traçar planejamentos para a realização da obra, pois acreditávamos estar produzindo um cinema militante e revolucionário.

A proposta, então, seria viajar para diversos países e filmar militantes, trabalhadores, intelectuais, etc., para pensar as ditaduras militares no Chile, Peru, Argentina, Brasil e Colômbia. Um projeto bastante ousado, caro, dispendioso. Os custos, enxutos, foram pagos por ele, por mim e uma parte (simbólica) pela ADUFF. A

---

[13] Para fazer um filme (sobretudo entre os independentes) é preciso aprender diversos campos da produção cinematográfica. Operar câmeras, luz, som, montagem, coloração, mixagem, masterização isso sem contar com as etapas da distribuição tão importante quanto todo o resto. Para ser um cineasta é necessário tempo de formação e produção. O cinema é o campo da arte que guarda complexidade particular. Quanto mais habilidades e qualidades no campo da produção cinematográfica tiver o diretor e o produtor de cinema mais avançado estarão no cinema.

[14] Para se ter uma leitura do que afirmo aqui recomendo assistir aos filmes Prévia do Amanhã e UTOPIA e cidade. Logo em seguida estaríamos imersos nas Jornadas de Junho de 2013 cobrindo as manifestações e publicando os vídeos que serviam para estimular as lutas assim como para denunciar as ações truculentas do estado burguês.

viagem foi bastante conflituosa e exaustiva. Andamos bastante e acabou que se firmou ali uma divisão social do trabalho do trabalho. Havia aquele que pensava e outro que executava, já que André não tinha domínio técnico e tampouco se preocupou em desenvolver as habilidades necessárias para a produção independente e para a direção. Continuou insistindo no seu amadorismo e com isso subestimando as habilidades técnicas. Não posso deixar de afirmar que eu estava aquém nas leituras e reflexões sobre a complexidade de todos esses processos nesses diversos países, mas isso não quer dizer que eu não acumulasse uma leitura geral e conhecimento sobre as questões em torno do filme. André então entrevistava os personagens escolhidos e eu filmava, captava o som direto e montava o material.

No momento da montagem[15] houve outro estranhamento da minha parte. André cunhou o crédito "concepção de montagem" como alternativa ao crédito de "montagem" que ele assustadoramente reivindicou assinar num primeiro momento mesmo não tendo montado a obra. O que seria isso? Que tipo de estratégia estava sendo traçada ali? Eu tive que reivindicar os créditos de montador (mesmo tendo de fato montado o filme) e ceder ao seu desejo esquisito de colocar este crédito genérico mesmo sendo algo da ordem do absurdo. Montador é quem monta o filme; aquele que senta no computador, tem total domínio dos programas, desenvolveu seus métodos e linguagens, etc., dando forma à obra. Dessa forma seria a mesma lógica de alguém dar uma opinião sobre um determinado assunto e ser considerado professor. Enfim. Essa técnica sutil e burlesca de forjar um cineasta sem competência me pareceu absurda, o que acabaria por gerar mais conflitos na posteridade. Eu falei que "concepção de montagem" não existia, mas ele insistiu: ganhou pelo cansaço. O que faz de alguém um cineasta é a sua visão da totalidade dos processos de produção da arte cinematográfica e suas capacidades para a realização da obra. Para isso é preciso que o cineasta passe por um longo processo de qualificação.

Na minha avaliação o sujeito deveria aprender os processos de montagem e assinar pelo trabalho realizado e não usar meios como este para afirmar uma atuação inexistente ou simplesmente negar o protagonismo de quem realmente fez aquele trabalho. Esse e outros acontecimentos começaram e me fazer pensar quem é André Queiroz, que objetivos tem e a validade do seu discurso. Passei então a dialogar também com o meu entorno para ouvir as pessoas (e saber também se não havia exagero de minha parte) e passei também a observar mais atentamente seus passos, escolhas, propostas e práticas, mas tudo isso com a intenção de levantar o debate internamente para que pudéssemos confrontar nossas contradições e limites e chegar a uma prática de fato coletiva e horizontal onde inclusive outras vozes pudessem ser ouvidas e os

---

[15] A montagem, claro, foi um momento de bastante disputa. André insistia numa linguagem abstrata, demorada, enfadonha e pouco esclarecedora sobre o assunto abordado. A ideia de combater os "talk heads" foi substituída por uma linguagem pós-moderna, abstrata. Só para se ter uma ideia filmamos quase 40 depoimentos e usamos uma parte ínfima desse material, demonstrando um planejamento truncado. Esse planejamento truncado viria se reproduzir novamente no futuro.

interesses fossem equalizados[16]. Mas isso só é possível quando se pensa a produção e a militância de forma coletiva a partir também de um referencial teórico revolucionário. Não é nem nunca foi esse o caso do André Queiroz. Mesmo diante de diversos conflitos conseguimos finalizar o documentário que a meu ver teve um resultado satisfatório. Outras propostas indecorosas também foram surgindo e eu sempre podando suas excentricidades.

Exibindo o filme em Florianópolis[17], um militante chamado Danilo Carneiro ofereceu R$100.000,00 para produção de um filme sobre a Guerrilha do Araguaia. André me convidou para dirigir a obra e desta vez, sugerindo a divisão da direção. Pensamos que com esse recurso poderíamos ampliar a produção e o pessoal envolvido, como atores, técnicos, maquiagem, etc. e fazer uma distribuição dessa renda. No entanto, é preciso administrar os recursos e a lógica de produção desse filme foi igualmente caótica, com metodologias truncadas. Apesar disso de termos conseguimos a duras penas finaliza-lo, até por conta do nosso compromisso com Danilo. A administração ficou muito mais por conta do André. O dinheiro caia na sua conta pessoal. Um fator positivo foi que André abriu mão do seu cachê. No entanto, seus delírios triplicaram.

Sabemos que naquela época um caso emblemático ocorreu ao sul do Pará envolvendo um dos principais expoentes da guerrilha, Osvaldão. Ele foi pendurado em um helicóptero como forma de traumatizar a população e demonstrar a força do exército. André queria alugar um helicóptero e pendurar um boneco para reproduzir essa cena o que demandaria a quase totalidade dos recursos! Foi difícil fazê-lo desistir dessa ideia absurda e propor outras alternativas para a narrativa do filme. Outro ponto foi que André sugeriu que buscássemos contato com Wagner Moura para que ele atuasse no filme. A ideia me pareceu bastante insana sem qualquer plausibilidade. Não havia condições para aquilo fora a parte todos os outros problemas envolvidos em torno disso, por exemplo o seu completo amadorismo no cinema o que nos faria passar vergonha. André almejava na verdade um ator muito famoso para alavancar o filme e eu entrei num embate com ele de que aquilo era completamente descabido, que não teríamos dinheiro para pagar um ator daquele porte, fora outros pontos como a sua fragilíssima direção ou a intenção de uso instrumental de uma figura conhecida para funcionar como elemento de marketing de um filme independente. Puro fetiche. O melhor seria pagarmos de forma justa outros atores e fazer um filme de qualidade, dando oportunidade para pessoas que a gente já conhecia do meio independente. Na avaliação dele seria melhor ter um ator de peso do que vários da nossa rede atuando em uma obra nossa. Argumentei que esse tipo de mecanismo era o mesmo utilizado pelo cinema de mercado e que não era isso que eu queria. Foi difícil fazê-lo mudar de ideia.

---

[16] Isso, no entanto, sempre foi inviabilizado pelo fato de sua metodologia ser anti-metodológica, muito por conta de sua unilateralidade, fetichismo e relação instrumental com o cinema.

[17] Essa exibição foi no IELA (Instituto de Estudos Latino Americanos da UFSC).

Na verdade ele nunca mudou de ideia, só foi convencido momentaneamente muito por conta de saber que sozinho nada faria.

Mais adiante com a péssima administração dos recursos faltou dinheiro para outras coisas, evidentemente. André sugeriu que eu chamasse uma cantora conhecida com quem tenho contato para produzir uma trilha sonora. Ele queria usar minha relação com ela para não pagar a cantora e eu evidentemente neguei a sua proposta. Não caberia chamar ninguém para trabalhar de graça àquela altura do campeonato. Essa condição de envolver pessoas para ganhar miseravelmente em projetos bastante dispendiosos era necessário para dar vazão às suas expectativas cinematográficas, o que também sempre me pareceu um caminho contraditório, já que sua condição social é absolutamente outra. Quando se dispõe de poucos recursos deve-se pensar que cinema é possível produzir nessas condições e não idealizar algo forçando situações de desrespeito para com os demais apenas para cumprir suas demandas e aspirações de um filme. A isso chamamos farsa. Ou oportunismo. Isso não quer dizer (em absoluto) que não se deva buscar ampliar os recursos para a produção de uma determinada obra. A questão central nos parece ser: que meios vamos empreender para materializar nossos objetivos? Meios rápidos, delirantes e unilaterais ou meios que possibilitem combater essa lógica ao passo que se fundamentam novas bases para sua auto-manutenção? Meios que projetem indivíduos ou que alavanquem lutas sociais? Meios que nos obriguem a pensar a criticidade nos processos ou construam zonas de silêncio?

A relação me pareceu tão desequilibrada que no processo final em set sequer nos falávamos. Eu já não tinha mais qualquer ânimo para aquela relação (percebi claramente que André sempre escamoteava as tensões) e ainda assim no set André simulava que nada estava acontecendo. Seu compromisso nunca foi em enfrentar as situações corroborando o seu caráter covarde e escorregadio. Sua habilidade sempre foi em tergiversar. Eu estava ajudando a construir uma carreira calcada no egoísmo mais senil; simplesmente liguei o automático e filmei os seus desejos entendendo que ali não era mais o meu lugar. Mas o conflito nem de longe se resumia a nós dois. Ele era perceptível em praticamente todos na equipe, no caos, nas disputas internas e na falta de comunicação. Havia uma espécie de clima generalizado de desconfiança principalmente entre as funções principais no set. O diretor de fotografia[18] já acostumado a agir como

[18] Para falar sobre Felipe Xavier precisaríamos de mais algumas dezenas de laudas. Este foi o penúltimo trabalho que realizamos juntos antes de Felipe ser completamente cooptado pela burocracia acadêmica e prefeitura de Niterói envolvendo-se com a parte mais podre da política niteroense (os Neves, por exemplo). Felipe virou funcionário exclusivo de um professor burocrata da UFF (que já havia sido pró-reitor) ganhando todos os benefícios dessa relação: dinheiro e equipamentos adquiridos com verbas públicas muito por conta da relação com seu patrão intimamente relacionado com os bastidores da política institucional tendo acesso a um sem número de benefícios. A condição para tal relação foi o seu completo afastamento com as produções da 202 filmes. O rompimento definitivo entre nós se deu por conta de sérias denuncias. Ele chega bastante machucado e posteriormente ouço rumores de uma agressão sexual (o que foi confirmado por várias pessoas). Felipe um certo dia chegou com a cara toda arrebentada em casa dizendo não saber o que tinha acontecido. A vítima o reconheceu, fez a denúncia na hora do ocorrido e Felipe levou algumas pancadas. É importante pontuar que ele nunca buscou resolver a questão com a vítima fugindo completamente do problema evitando que a questão viesse a público.

um patrão chocou-se também com André fazendo uma simbiose de egos apodrecidos. Houve uma série de problemas que fora contornado cirurgicamente muito mais por conta da necessidade da finalização da obra. Ainda assim insistiríamos num próximo capítulo.

Ao terminar o Araguaia, André me chamou para mais um projeto seu (nenhuma novidade): um filme sobre o fotógrafo João Roberto Ripper. Eu falei que aceitaria, que produziria, mas que precisava de recursos para trabalhar. Expliquei que naquela altura eu sequer tinha dinheiro para me transportar. Eu perdi completamente o interesse em dirigir obras com ele pelo fato de já ter entendido que essa divisão de direção, na verdade, era fictícia e que eu como um trabalhador do audiovisual poderia também trabalhar para um diretor, ou pelo menos um projeto de diretor. Enfim, de certa forma apoiar um produtor. Mas a questão financeira e as diferenças de classe não o afetaram até que eu coloquei a questão de forma ríspida e ele teve por atitude simplesmente sumir do mapa. André sumiu sem dar qualquer satisfação de nada, sem debater ou fazer uma auto-crítica. Simplesmente quando percebeu que a chapa esquentou e a contradição fora colocada da pior forma possível resolveu dar chá de sumiço. Achei aquela atitude lamentável e covarde, pequena, descomprometida, mas que dizia muito sobre a forma como nossa relação fora estabelecida e sobre o caráter da pessoa que estava me relacionando. Uma pessoa de caráter duvidoso. Bom, dei o assunto por encerrado, já que eu também não tenho tanto poder de convencimento e paciência também. Todos nós temos limites.

Eis que logo depois da pandemia, depois de dois anos ausente, André surge novamente com energias renovadas e novas propostas. Ele pontuou que era preciso esquecer as picuinhas e se realinhar, tocar novos projetos. Oxigenar as relações. Eu achei novamente estranho, pois em sua narrativa predominava os seus projetos e não debater a complexidade das contradições passadas e buscar possíveis resoluções, o que demandaria talvez mais tempo que a produção de um filme. Mas sua obsessão pela produção e auto-promoção o fez novamente passar por cima das contradições. Optou novamente por dar voltas, corroborando seus oportunismos. Nos encontramos na Cantareira e as questões que pontuei foram novamente as contradições em torno do ocorrido no passado. Das contradições de classe, dos interesses e da organização dos produtores numa lógica horizontalizada, onde pudéssemos inclusive incluir outros produtores ampliando o espectro de ação. Tentei explicar naquele curto momento que havia um sem número de outros produtores iniciantes ou com poucos recursos ou ainda produtores já experientes com uma proposta coletiva que poderiam ser agregados numa lógica de produção distinta onde não prezaríamos pela carreira de um determinado indivíduo. Mas entrou por um ouvido e saiu pelo outro.

Nessa ocasião, André veio munido de quatro novos projetos. Todos idealizados por ele, obviamente. Precisava montar um curta “João Parapeito”. Montei rapidamente por um preço quase irrisório. André me contou que entrara para o PCO e queria fazer um filme sobre o partido para abrir os caminhos na organização (queria demonstrar serviço ao partido). “PCO o porvir da revolução”. Era preciso produzir o trailer para

captar recursos para a produção. Mobilizei uma equipe e produzimos o trailer rapidamente a um custo baixíssimo. No último momento da filmagem caiu uma chuva torrencial que quase molhou os equipamentos. Estávamos na Avenida Paulista expostos. André também tinha um roteiro para um filme chamado "Pino Solanas explicado às crianças que somos"; o outro projeto era aproveitar o material que filmamos com Danilo Carneiro na ocasião do Araguaia, Presente! para a produção de um novo filme.

Ele chamou para dirigir o filme sobre PCO; eu naturalmente neguei, já que sabia que a leitura empreendida no filme não poderia extrapolar os manuais do partido, o que para mim não faz sentido algum, já que a crítica seria um elemento ausente. Para mim é incabível, por exemplo, concordar com essa defesa intransigente do lulismo, doença senil da esquerda ultra-reformista. André elegeu o partido como a resolução de todos os problemas do cinema, o que me pareceu mais um delírio e dessa vez ainda mais radicalmente abissal. Eu falei que uma de nossas questões era exatamente não debater a fundo o marxismo e a teoria política e resumir a teoria revolucionária às interpretações de burocratas com interesses muito específicos. Outro ponto era aproveitar a mão de obra possível no partido e a estrutura que poderia impulsionar a distribuição das obras, assim como possíveis financiamentos, etc[19]. Dessa forma eu apenas produziria a obra. Já o material do Danilo eu reivindiquei a direção por ter participado do processo e também do compromisso que firmamos com ele. Danilo infelizmente veio a falecer em dezembro do ano passado, mas nos deixou vasto material contendo reflexões profundas sobre pontos fundamentais de nossa história com uma visão crítica ímpar. E também por ter sido o único que de fato investiu e acreditou no nosso trabalho. Por isso o Araguaia, Presente! apesar de todas as contradições é uma obra de peso.

O que me pareceu claro nessa nossa reunião é que André tem uma relação obsessiva com o protagonismo que se faz valer por meio da sedução em torno de projetos com relevância social e histórica o que acaba obscurecendo os processos e métodos empreendidos para se concluir tais obras criando uma legitimidade para suas ações o que faz com que ele continue empreendendo métodos unilaterais sem qualquer restrição radicalizando o estabelecimento de relações desiguais. O tempo de dois anos que ele impôs o corte da relação fora um elemento de esquecimento das contradições e não de aprofundamento na crítica desses processos. As propostas, por mais que ele abrisse possibilidades, eram suas e seu envolvimento mor era com esses mesmos projetos. Nesse momento da reunião eu estava também com diversos outros projetos, mas nenhuma energia fora colocada neles. Assim como em nenhum momento houve envolvimento de sua parte com projetos que não os seus.

E aí foi que passamos para o último capítulo (antes da sua próxima fuga). André me chamou para o filme Pino Solanas com um micro orçamento e uma demanda sem tamanho. Ele falou que era um projeto grande e era necessário um ator de peso. Consegui contato com um amigo que é ator bastante expressivo no cinema e ele topou

[19] Coloquei a questão de que o partido jamais cumpriria essa função, pois não é naturalmente este o interesse de uma organização burocrática. Isso não quer dizer que não se possa estabelecer determinadas relações para viabilizar produções.

participar (apoiar) o filme do André a custo praticamente zero, já que com algo em torno de vinte e poucos mil reais seria impossível pagar um cachê digno ainda mais para um ator desse porte. Consegui também uma amiga produtora de arte. Além de tudo eu montaria o filme. Trabalhei, portanto, na pré-produção do filme que por conta do rompimento forçado tornou-se trabalho não pago. Na primeira reunião com a equipe André anunciou que agora se tratava de um longa (a ideia inicial era um curta) e que teríamos dois dias para filmar em condições inviáveis. Penso que a equipe só não riu por educação. Tiveram que explicar para o diretor que um filme com um roteiro de 60 páginas, complexo, não poderia ser filmado em dois dias. Achei a situação constrangedora e propus repensar o roteiro nas condições que estavam colocadas assumindo perigosamente um protagonismo que não era meu, mas que fiz no sentido de ajudar e viabilizar a produção sem tornar aquilo um trabalho excessivo de exploração para a equipe. André conseguiu mais uma diária, e ainda assim a tarefa era hercúlea, como de praxe. Eu e mais dois integrantes da equipe fomos pensando o roteiro cena por cena num trabalho que durou duas semanas.

É importante observar que nesse processo desde a produção do trailer do filme sobre o PCO (que antecedeu as reuniões do filme do Solanas) a nossa comunicação começou novamente a ficar rarefeita por conta das diversas polêmicas que fui colocando desde o nosso reencontro na Cantareira. André passa de uma comunicação entusiasmada na reunião da Canteira para silêncios gritantes quando há polêmicas e formalidades quando se necessita acelerar seus projetos. E esse sinal era a repetição do passado. De contradições não resolvidas. E era também a comprovação de que André decidira por um caminho antagônico ao meu.

Nas reuniões para a produção do filme Pino Solanas foi necessário adaptar o seu esboço de roteiro para viabilizar a produção o que o incomodou profundamente e eu percebi que ali não era mais o meu lugar também, pois novamente se queria produzir um filme extremamente dispendioso em tempo irrealizável com praticamente nenhum recurso, remunerando precariamente os trabalhadores fazendo exigências inimagináveis, imputando nessa lógica um ritmo de trabalho alucinado para viabilizar suas demandas. O que é isso senão a exploração do trabalho? Falei que não concordava com os métodos que ele estava empregando ali e estava fora do projeto, foi quando ele abaixou o tom e tentou contornar a situação o que já não era mais possível. Coloquei então claramente que sua competência estava aquém das necessidades reais da produção o que é completamente compartilhado entre todos (ou quase todos) na equipe.

Durante a produção do filme Pino Solanas todas as contradições se reproduziram. Planejamento caótico onde nenhum horário fora cumprido, acarretando assim um ritmo acelerado para a produção das cenas, caos na organização, alimentação precária (há relatos até de comida estragada), ausência completa de direção, desrespeito no trabalho das outras áreas da produção tratorando as decisões coletivas em prol dos desejos do diretor, falta de comunicação e hierarquia o que acabou por gerar uma sequencia de rompimentos e insatisfações internas na equipe que chegaram às mesmas conclusões sobre a lógica da produção proposta por André Queiroz bastante

autocentrada, irredutível, amadora e exploratória. Diante de todas essas situações e questões que eu pontuei André novamente sumiu. Fugiu covardemente da contradição, como sempre. Optou por ausentar-se (ou simplesmente fugir do conflito) como forma de não se comprometer com as questões em torno das produções e suas contradições. O que se percebe é que ao longo de doze anos a sua prática oportunista apenas se radicalizou, tornando-se cada vez mais explicita até se tornar insustentável.

A luta cultural faz parte de uma luta mais ampla contra as formas de dominação do capitalismo. O cinema é muito utilizado pela indústria cultural, grandes mercados e monopólios como forma de incutir valores típicos das classes dominantes. A luta anticapitalista deve fazer parte de um movimento que pensa a totalidade das relações e empreender métodos que viabilizem ou estimulem a superação das relações impostas pelos regimes de mercado. Se empreendemos meios hierárquicos e unilaterais fica impossível ampliar as lutas a partir desse viés pois os fins estão nesses meios. Não se produz arte revolucionária submetendo sua produção a meios indecorosos. Como se pretende um cinema independente estabelecido em bases de relação de submissão?

Tenho certeza que este não é um caso exclusivo das relações de produção no âmbito cinematográfico, mas, como apontei no início, de vários campos da arte. A arte independente não está solta no campo social. Ela faz parte de uma realidade contraditória que acaba sendo determinante já que os artistas e produtores em geral estão submetidos ao contexto geral do capitalismo. O nível dessa influência é determinado não só pelo lugar social de um determinado sujeito, mas principalmente pela perspectiva política que se defende, pelos meios empregados na sua produção e não por fins abstratos. Penso ser importante este breve texto pelo fato de ampliar o debate sobre a produção artística sabendo dos seus problemas para que se possa criar condições reais de empreender uma arte verdadeiramente revolucionária, tanto em sua forma e conteúdo como em suas práticas de produção e distribuição.