André Queiroz, O Cineasta sem Cinema

Protagonismo simbólico, discurso crítico e trabalho no cinema independente brasileiro

Cinema independente, forma social e estudo de caso

A análise do cinema independente brasileiro tem sido marcada, em grande medida, por uma ênfase quase exclusiva nas obras finalizadas, em seus conteúdos temáticos, opções estéticas e declarações políticas explícitas. Esse deslocamento do olhar, da produção concreta para o produto acabado, corresponde a uma tendência mais ampla do campo cultural de silenciar as relações sociais de trabalho que estruturam o fazer artístico, especialmente quando essas relações entram em contradição com os discursos críticos que as obras pretendem sustentar. O resultado é um campo analítico frequentemente incapaz de apreender o cinema independente como prática social historicamente determinada, reduzindo-o a um conjunto de intenções, narrativas e posicionamentos abstratos.

Este texto parte de uma hipótese distinta: no cinema independente, particularmente naquele que se reivindica político ou crítico, as contradições centrais não se manifestam prioritariamente no plano discursivo das obras, mas nos processos de produção que as tornam possíveis. É nesses processos, na divisão social do trabalho, na organização dos sets, na distribuição de funções, na apropriação simbólica da autoria, na gestão dos recursos escassos e na naturalização da precariedade, que se revelam, de forma mais nítida, os limites históricos e políticos desse campo. Ignorar essa dimensão equivale a tomar o cinema independente apenas como linguagem ou intenção, e não como trabalho social atravessado por relações de poder, hierarquia e exploração. Nesse sentido, o presente estudo propõe a análise de um caso empírico específico, envolvendo a trajetória e as práticas de produção associadas ao cineasta e professor universitário André Queiroz, não com o objetivo de produzir uma crítica pessoal ou moral, mas de converter uma experiência histórica concreta em material teórico.

O interesse do caso não reside na singularidade biográfica do indivíduo, mas em sua capacidade de condensar determinações estruturais recorrentes no cinema independente brasileiro contemporâneo, especialmente no cruzamento entre institucionalização acadêmica, discurso político radicalizado e práticas produtivas marcadas por assimetrias materiais. Trata-se, portanto, de um estudo de caso

paradigmático, no qual o indivíduo analisado opera como portador de uma forma social mais ampla. O central não é a coerência subjetiva entre discurso e prática, mas o modo como determinadas posições sociais, associadas ao capital simbólico universitário, ao prestígio intelectual e à mediação institucional, tendem a produzir padrões recorrentes de organização do trabalho cinematográfico. Esses padrões, longe de constituírem desvios excepcionais, aparecem como soluções funcionais para a produção de obras em um contexto marcado pela escassez estrutural de recursos, pela informalidade das relações de trabalho e pela ausência de formas coletivas estáveis de organização.

Ao adotar esse enfoque, o texto dialoga diretamente com debates desenvolvidos no campo da crítica marxista da cultura, especialmente aqueles que compreendem a arte não como esfera autônoma, mas como campo de luta social, atravessado pelas mesmas contradições que estruturam a sociedade capitalista. A experiência acumulada em pesquisas sobre cinema político independente (particularmente no contexto do Rio de Janeiro entre 2000 e 2025) fornece aqui o arcabouço teórico necessário para interpretar o caso não como exceção, mas como expressão concentrada de tendências históricas: a fetichização da autoria, a ideologia da parceria, a naturalização da precariedade e a dissociação sistemática entre discurso crítico e prática produtiva. Este estudo não pretende oferecer soluções normativas nem propor modelos ideais de produção cinematográfica. Seu objetivo é mais restrito e, ao mesmo tempo, mais exigente: tornar visíveis as mediações sociais que organizam o cinema independente, contribuindo para uma compreensão mais rigorosa de seus limites históricos. Ao fazê-lo, busca-se deslocar o debate do terreno das intenções e narrativas para o da materialidade do trabalho artístico, onde a política do cinema se decide de forma mais concreta e menos confortável.

Cinema independente como trabalho social precarizado

A compreensão do cinema independente exige um deslocamento analítico fundamental: abandonar a leitura que o trata prioritariamente como campo de expressão estética ou posicionamento político e reconhecê-lo como forma específica de trabalho social. Esse deslocamento é decisivo porque a maior parte das contradições que atravessam o cinema dito independente não se manifesta no conteúdo das obras, mas na organização concreta do processo produtivo, isto é, na maneira como a força de trabalho é mobilizada, distribuída, hierarquizada e, muitas vezes, invisibilizada.

No capitalismo contemporâneo, o trabalho artístico ocupa uma posição paradoxal. Por um lado, é constantemente exaltado como espaço de liberdade, criatividade e realização subjetiva; por outro, é estruturalmente marcado pela precariedade, pela informalidade e pela ausência de garantias materiais mínimas. Essa contradição decorre do lugar que a arte ocupa na divisão social do trabalho sob o capital: um campo funcional à reprodução simbólica da sociedade, mas desvalorizado enquanto trabalho propriamente dito. A arte, nesse sentido, não escapa à lógica geral da exploração, apenas a assume sob formas menos visíveis e mais ideologicamente naturalizadas. No caso do cinema independente, essa condição se aprofunda. Diferentemente do cinema industrial clássico, onde a exploração do trabalho tende a se apresentar de forma explícita (contratos, hierarquias formais, salários, funções rigidamente definidas), o cinema independente opera sob o signo da informalidade. A ausência de vínculos empregatícios, a instabilidade dos financiamentos e a intermitência das produções produzem um cenário em que a exploração se reconfigura. Ela passa a se apoiar em discursos como "parceria", "colaboração", "amizade" ou "militância", que funcionam como mediações ideológicas capazes de legitimar relações profundamente assimétricas.

Essa dinâmica confirma uma formulação central da crítica marxiana do trabalho: a forma jurídica ou contratual do trabalho não determina, por si só, o caráter exploratório das relações sociais. Mesmo quando não há assalariamento formal, a extração de valor pode ocorrer por meio da apropriação desigual dos resultados do trabalho coletivo, seja na forma de capital simbólico, reconhecimento, autoria ou acesso privilegiado a circuitos de legitimação. O cinema independente, nesse sentido, constitui um terreno fértil para a reprodução de formas específicas de exploração não assalariada, amplamente naturalizadas pelo imaginário cultural. A ideologia da "autonomia artística" desempenha papel central nesse processo. Ao apresentar o cinema independente como espaço de liberdade em oposição ao cinema de mercado, essa ideologia tende a ocultar o fato de que a autonomia proclamada raramente se traduz em controle coletivo sobre os meios de produção. Pelo contrário: o que se observa com frequência é a concentração das decisões estratégicas (concepção, direção, autoria, circulação) nas mãos de poucos agentes, enquanto a maioria dos trabalhadores assume funções técnicas e operacionais em condições precárias, com baixa ou nenhuma remuneração e reduzido poder de decisão.

Esse fenômeno pode ser compreendido à luz da categoria de fetichismo, tal como desenvolvida por Karl Marx. No cinema independente, o fetichismo não se manifesta

apenas na mercadoria final (o filme), mas na própria figura do autor-diretor, que aparece como sujeito criador autônomo, dissociado das condições materiais que tornam sua obra possível. O trabalho coletivo que sustenta a produção cinematográfica tende a ser obscurecido, enquanto a autoria se converte em capital simbólico acumulável, capaz de gerar novas oportunidades, financiamentos e prestígio institucional. A crítica lukacsiana à reificação oferece ferramentas importantes para aprofundar essa análise. Ao tratar a produção cultural como prática social inserida na totalidade das relações capitalistas, György Lukács permite compreender como determinadas formas de consciência (aqui, a consciência artística) se autonomizam da realidade material que as produz. No cinema independente, essa autonomização se expressa na dissociação entre discurso político radical e práticas produtivas conservadoras, frequentemente hierárquicas e centralizadoras. A radicalidade se desloca para o plano simbólico, enquanto a organização do trabalho permanece intocada.

Essa contradição não deve ser interpretada como hipocrisia individual, mas como efeito estrutural de um campo marcado pela escassez. A precariedade generalizada cria condições propícias para a aceitação de arranjos assimétricos, justificados pela promessa de visibilidade futura, reconhecimento ou participação em projetos considerados politicamente relevantes. Nesse contexto, a exploração tende a ser percebida não como tal, mas como “sacrifício necessário”, “etapa formativa” ou “investimento simbólico”. A crítica a essas práticas, quando emerge, costuma ser deslegitimada como ressentimento, personalismo ou incapacidade de compreender as “exigências” do campo artístico. Ao analisar a arte como campo de luta social, Nildo Viana chama atenção para o fato de que as disputas no interior das artes não se dão apenas no plano estético, mas também (e sobretudo) no plano das relações sociais que estruturam a produção. No cinema independente, essas disputas são frequentemente deslocadas ou neutralizadas, justamente porque a manutenção de uma imagem crítica do campo depende do silenciamento de suas próprias contradições internas. A crítica à indústria cultural, nesse cenário, convive paradoxalmente com a reprodução de mecanismos similares em escala reduzida.

É nesse ponto que a análise do cinema independente como trabalho social precarizado se torna indispensável. Sem esse enquadramento, corre-se o risco de interpretar práticas recorrentes (centralização decisória, hierarquização informal, apropriação simbólica do trabalho alheio) como desvios individuais ou problemas éticos isolados. Ao contrário, tais práticas devem ser compreendidas como respostas funcionais

às condições materiais do campo, ainda que essas respostas contribuam para a reprodução das mesmas formas de dominação que o cinema político afirma combater. Esse capítulo, portanto, estabelece o horizonte teórico necessário para a análise do estudo de caso que se seguirá. Ao reconhecer o cinema independente como trabalho social inserido na lógica capitalista, cria-se a possibilidade de examinar casos empíricos específicos não como exceções, mas como condensações históricas de tendências estruturais. É a partir desse enquadramento que o chamado "caso André" poderá ser analisado como paradigma, isto é, como expressão concentrada de uma forma social que ultrapassa o indivíduo e interpela o campo do cinema independente como um todo.

O estudo de caso como método crítico

O uso do estudo de caso nas ciências sociais frequentemente enfrenta resistências, sobretudo quando o objeto analisado envolve sujeitos identificáveis e trajetórias recentes. Tais resistências costumam se apoiar no argumento de que o estudo de um caso individual conduziria inevitavelmente à personalização do problema, à psicologização das práticas sociais ou à produção de juízos morais deslocados da análise estrutural. No entanto, essa objeção parte de uma compreensão limitada do método, sobretudo quando desconsidera a tradição crítica que compreende o caso singular como condensação de determinações históricas mais amplas.

Na perspectiva adotada neste trabalho, o estudo de caso é um instrumento privilegiado de análise da totalidade social. Tal abordagem encontra fundamento na tradição marxista, para a qual o concreto não se apresenta imediatamente como totalidade inteligível, mas como síntese de múltiplas mediações. O caso empírico, longe de ser um episódio isolado, pode operar como ponto de entrada para a apreensão dessas mediações, desde que analisado não em sua singularidade biográfica, mas em sua função social objetiva. Essa concepção do estudo de caso afasta-se tanto da narrativa descritiva quanto da denúncia moral. O que se busca aqui não é reconstruir exaustivamente uma trajetória individual nem avaliar a coerência subjetiva de um agente, mas identificar regularidades estruturais que se manifestam de forma concentrada em um determinado percurso. O indivíduo, nesse sentido, aparece como portador de relações sociais, como lugar onde se cruzam posições de classe, capitais simbólicos, formas institucionais e práticas produtivas historicamente determinadas.

No campo da produção cultural, essa abordagem torna-se particularmente necessária. A arte, frequentemente percebida como espaço da subjetividade e da expressão individual, tende a ser analisada a partir de categorias psicológicas ou estéticas que obscurecem sua dimensão social. O estudo de caso, quando orientado por um método crítico, permite inverter essa lógica: em vez de partir do sujeito para explicar a obra, parte-se das relações sociais de produção para compreender as formas assumidas pela subjetividade artística. O caso analisado, assim, não é tomado como exceção, mas como expressão típica de um campo atravessado por contradições estruturais. A escolha do chamado "caso André" responde exatamente a essa necessidade analítica. Trata-se de um percurso que reúne, de maneira particularmente nítida, elementos recorrentes no cinema independente contemporâneo: a articulação entre universidade e produção cultural; o acúmulo de capital simbólico associado ao discurso crítico; a transição do comentário teórico para a prática cinematográfica; e a organização de processos produtivos marcados por informalidade, centralização decisória e assimetria material. Esses elementos, longe de constituírem traços idiossincráticos, configuram um padrão socialmente reconhecível no campo do cinema político independente.

É importante sublinhar que a análise aqui proposta não pretende estabelecer relações de causalidade linear entre posição institucional e prática produtiva. O método adotado recusa tanto o determinismo sociológico simplista quanto a imputação moral de intenções. O que se investiga são tendências objetivas, isto é, modos recorrentes de organização do trabalho que emergem em determinadas condições históricas e que se reproduzem independentemente das motivações conscientes dos agentes envolvidos. O estudo de caso permite tornar visíveis essas tendências ao mostrar como elas se atualizam em situações concretas, atravessadas por conflitos, negociações e silenciamentos. Outro aspecto central da abordagem metodológica adotada diz respeito ao lugar da experiência na produção do conhecimento. O material empírico que sustenta este estudo deriva, em grande medida, de uma experiência prolongada de participação direta nos processos analisados, ao longo de aproximadamente uma década. Essa posição não é tratada aqui como obstáculo à objetividade, mas como condição específica de acesso às mediações que frequentemente permanecem ocultas aos observadores externos. A experiência, contudo, não é tomada como evidência imediata; ela é submetida a um processo de distanciamento crítico, no qual os acontecimentos vividos são reordenados, comparados e interpretados à luz de categorias teóricas mais amplas.

Esse procedimento permite evitar dois riscos comuns: de um lado, o relato autobiográfico não mediado; de outro, a abstração excessiva desvinculada da realidade concreta. O estudo de caso, tal como empregado neste trabalho, situa-se entre esses polos, buscando transformar a experiência singular em material analítico, capaz de iluminar relações sociais que extrapolam o caso específico. A longa duração da experiência analisada reforça essa possibilidade, ao permitir a identificação de padrões reiterados, recorrências estruturais e estratégias sistemáticas de gestão do conflito. Finalmente, é necessário explicitar os limites do método. O estudo de caso não pretende oferecer generalizações estatísticas nem esgotar a diversidade de formas assumidas pelo cinema independente. Seu alcance é de outra ordem: trata-se de produzir generalizações críticas, fundadas na análise de um caso que condensa contradições centrais do campo. A validade dessas generalizações não depende da representatividade numérica do caso, mas de sua capacidade de revelar mecanismos sociais que operam para além dele.

Ao adotar o estudo de caso como método, este trabalho se propõe, portanto, a contribuir para uma compreensão mais rigorosa das relações entre discurso crítico, institucionalização e práticas produtivas no cinema independente. O caso analisado funciona como porta de entrada para uma problemática mais ampla, permitindo que a crítica da arte se reconecte à crítica do trabalho e das formas de dominação que estruturam a sociedade capitalista. É a partir dessa base metodológica que se torna possível avançar para a análise empírica propriamente dita, sem personalismo e sem abstração vazia, mas com atenção rigorosa às mediações históricas que constituem o cinema independente contemporâneo.

Trajetória, posição social e capital simbólico no cinema independente

Para que o estudo de caso cumpra sua função analítica, é necessário situar o agente examinado não a partir de sua biografia individual, mas de sua posição objetiva no campo da produção cultural. No cinema independente, essa posição não se define apenas pela realização de obras, mas pela combinação específica entre capital simbólico, inserção institucional e capacidade de mediação entre diferentes circuitos, acadêmico, cultural e político. É nesse entrecruzamento que o caso aqui analisado adquire relevância paradigmática.

O percurso de André Queiroz se inscreve precisamente nesse ponto de articulação. Sua atuação pública se constrói, desde o início, em torno da palavra (das aulas universitárias performáticas, da análise ensaística laudatória, do comentário, da interpretação crítica do cinema e da política) ancorada na legitimidade conferida pela universidade. Esse dado não é secundário. A universidade, enquanto instituição produtora de capital simbólico, funciona como instância de autorização discursiva, capaz de converter determinadas falas em referências legítimas no debate cultural. Quando esse capital simbólico se desloca do plano do comentário para o da realização cinematográfica, ele não se dissolve; ao contrário, passa a operar como vantagem estrutural no interior dos processos produtivos. No cinema independente, onde os recursos materiais são escassos e a informalidade é regra, a posse de capital simbólico cumpre uma função decisiva: organiza assimetrias. Ela define quem concebe, quem dirige, quem decide, quem assina e quem executa. Essa assimetria não precisa ser formalizada para operar. Pelo contrário, quanto mais informal o processo, mais eficaz tende a ser o peso do prestígio acumulado. A autoridade se exerce não por meio de contratos, mas pela capacidade de definir os contornos do projeto, estabelecer prioridades e impor ritmos de trabalho sob o manto da legitimidade intelectual.

Nesse contexto, a passagem do discurso crítico para a prática cinematográfica não implica, automaticamente, uma transformação das relações de produção. O que se observa, com frequência, é a reprodução de uma divisão social do trabalho na qual o agente detentor de capital simbólico ocupa o lugar da concepção e da autoria, enquanto os demais produtores assumem funções técnicas e operacionais, frequentemente em condições precárias. A retórica da colaboração, da militância ou da parceria atua como mediação ideológica desse processo, neutralizando a percepção do conflito ao apresentá-lo como necessidade histórica ou sacrifício coletivo. O elemento decisivo, no caso analisado, não é a existência dessa divisão (comum a grande parte do cinema independente), mas a forma como ela se estabiliza ao longo do tempo. A experiência prolongada permite identificar padrões reiterados: centralização das decisões estratégicas, expansão contínua das ambições do projeto sem correspondente ampliação das condições materiais, naturalização do sobretrabalho e deslocamento sistemático das tensões para fora do debate público. Esses padrões se explicam por uma lógica de funcionamento que privilegia a consolidação da autoria e do protagonismo simbólico em detrimento da construção coletiva do processo.

A posição institucional do agente analisado desempenha papel central nesse mecanismo. Ao mesmo tempo em que se apresenta como crítico das formas hegemônicas do cinema de mercado, sua inserção universitária oferece proteção contra a necessidade de resolver, no plano prático, as contradições do trabalho cinematográfico. A estabilidade relativa proporcionada pela instituição permite que os riscos materiais do cinema independente sejam deslocados para os demais participantes do processo, geralmente situados em posições sociais mais vulneráveis. Essa dissociação entre risco simbólico e risco material constitui um dos núcleos da assimetria analisada. É nesse ponto que o caso ultrapassa a esfera individual e se torna teoricamente relevante. A trajetória examinada evidencia uma forma social específica de produção cultural, na qual o discurso crítico opera como capital legitimador, enquanto o processo produtivo permanece organizado segundo princípios hierárquicos e unilaterais. A crítica ao cinema industrial, longe de conduzir a uma reorganização radical do trabalho, convive com práticas que reproduzem, em escala reduzida, os mesmos mecanismos de centralização e exploração denunciados no plano discursivo.

O capital simbólico acumulado torna-se, assim, o principal meio de viabilização dos projetos, substituindo a construção coletiva de métodos de produção por soluções baseadas na autoridade intelectual e na promessa de reconhecimento futuro. O conflito, quando emerge, tende a ser tratado como problema pessoal ou desvio pontual, e não como expressão de uma contradição estrutural do campo. Ao analisar essa trajetória a partir de sua posição social e de seus efeitos objetivos, torna-se possível compreender por que determinadas tensões nunca são tematizadas publicamente. Tornar visíveis as relações de produção implicaria expor o próprio fundamento material da autoridade simbólica construída. O silêncio, nesse sentido, não é omissão acidental, mas condição de reprodução dessa forma específica de protagonismo cultural. Ao situar o agente analisado em sua posição objetiva no campo, cria-se a base para investigar, no capítulo seguinte, como essa posição se traduz em práticas concretas de organização do trabalho cinematográfico e de gestão do conflito. É nesse nível (o do processo produtivo) que a contradição entre discurso crítico e prática social se tornará plenamente visível.

Campo de atuação, obra e construção do protagonismo simbólico

Para que o estudo de caso cumpra plenamente sua função paradigmática, é necessário explicitar com maior precisão quem é o agente analisado, qual é sua produção concreta e em que campo ele atua. Não para personalizar a crítica, mas para tornar visível o modo específico de capitalização simbólica que sustenta sua posição no cinema independente. André Queiroz atua predominantemente no cruzamento entre universidade, crítica cultural e realização cinematográfica. Sua presença pública se consolida inicialmente como ensaísta, comentarista e intelectual voltado às relações entre cinema, política e memória histórica, com ênfase em experiências latino-americanas de resistência, ditaduras militares e lutas populares. Esse recorte lhe confere uma autoridade discursiva específica: a do intelectual que fala a partir de uma posição moralmente legitimada pela crítica ao autoritarismo, ao imperialismo e às formas abertas de violência do Estado.

Sua filmografia se organiza majoritariamente em torno de projetos de baixo orçamento, vinculados a temáticas políticas explícitas, frequentemente apresentados como cinema de intervenção, ensaio ou reflexão histórica. Os filmes, mais do que pela radicalidade formal, se caracterizam por sua função discursiva: operam como extensão audiovisual de um campo de ideias já previamente elaborado no plano ensaístico. O cinema aparece menos como investigação material da realidade e mais como suporte expressivo de uma posição intelectual preexistente. Esse dado é central. O protagonismo de André no campo não se constrói prioritariamente pela inovação estética ou pela reorganização das formas de produção, mas pela continuidade entre discurso crítico e autoria cinematográfica. A obra audiovisual funciona como confirmação simbólica da posição intelectual já ocupada, reforçando um circuito fechado de legitimação: escreve-se sobre cinema político, realiza-se cinema político, debate-se cinema político — quase sempre nos mesmos espaços institucionais, com interlocutores semelhantes e sob regras de reconhecimento relativamente estáveis.

Nesse circuito, o protagonismo não é apenas consequência da produção, mas condição prévia do processo. Os projetos se organizam em torno da figura do autor-intelectual, que concentra concepção, direção e fala pública, enquanto os demais participantes aparecem como colaboradores funcionais, raramente como sujeitos de pensamento ou decisão. A autoria opera como eixo de gravidade do processo produtivo, atraindo trabalho, tempo e engajamento simbólico de terceiros. Esse mecanismo revela

uma forma específica de capitalização: o capital simbólico produzido coletivamente retorna de forma concentrada ao agente central, seja na forma de reconhecimento público, convites institucionais, prestígio acadêmico ou autoridade discursiva ampliada. O cinema, nesse sentido, não dissolve a centralidade do intelectual — ele a expande para o campo audiovisual, reforçando o protagonismo já existente.

Processo produtivo, organização do trabalho e reprodução da dominação

A análise do processo produtivo é o ponto em que o cinema independente deixa de ser discurso e se revela como relação social concreta. É nesse nível, o da organização cotidiana do trabalho, que as contradições estruturais do campo se manifestam com maior nitidez, justamente porque já não podem ser ocultadas pela retórica da intenção política ou pela legitimidade simbólica da autoria. O estudo de caso aqui analisado permite observar como determinadas formas de dominação se reproduzem não apesar do discurso crítico, mas em articulação com ele.

Essa centralização não se apresenta como autoritarismo explícito, mas como prerrogativa natural daquele que "tem a ideia", "assina o projeto" ou "responde publicamente pela obra". A autoria, nesse contexto, funciona como princípio organizador do trabalho. Essa forma de organização produz uma divisão social do trabalho marcada pela separação entre concepção e execução. A assimetria não é apenas funcional; ela é política. Ao reservar para si o lugar da concepção, o agente central preserva o controle simbólico do projeto, enquanto os demais trabalhadores são alocados em funções técnicas, operacionais ou de mediação, frequentemente sobrecarregadas e mal remuneradas. A contribuição efetiva desses trabalhadores para a materialização da obra tende a ser tratada como suporte, e não como parte constitutiva do processo criativo. A precariedade estrutural do cinema independente atua como elemento de intensificação dessa assimetria. Orçamentos reduzidos, prazos irrealistas e ausência de garantias materiais produzem um ambiente no qual o sobretrabalho se torna regra. Jornadas extensas, acúmulo de funções e improvisação constante são apresentados como virtudes do "cinema de resistência", quando na realidade operam como mecanismos de compensação da desorganização estrutural.

O desgaste físico e mental dos trabalhadores é naturalizado, enquanto o êxito do projeto é atribuído à genialidade ou à obstinação do autor central. Nesse cenário, a anti-

metodologia desempenha papel decisivo. A recusa explícita de métodos de planejamento, organização coletiva e divisão transparente de responsabilidades é frequentemente apresentada como sinal de liberdade criativa ou rejeição à lógica empresarial. No entanto, o efeito concreto dessa recusa é a produção de um ambiente caótico, no qual a ausência de regras claras amplia o poder discricionário da instância central. O improviso permanente torna a hierarquia mais opaca e, portanto, mais difícil de contestar.

A gestão do conflito é outro elemento revelador do processo produtivo. As tensões inerentes à precariedade (divergências sobre ritmo, escopo, remuneração, créditos ou condições de trabalho) raramente são enfrentadas de forma direta. Em vez disso, observa-se uma tendência sistemática à dissolução do conflito por meio do silêncio, da postergação ou da personalização. Problemas estruturais são reinterpretados como dificuldades individuais, falhas de comunicação ou incapacidade de "acompanhar o projeto". O conflito, assim, deixa de ser reconhecido como expressão de uma contradição social e passa a ser tratado como ruído indesejável. Esse mecanismo de silenciamento constitui uma estratégia de reprodução da forma produtiva. Tornar o conflito visível implicaria questionar a própria organização do trabalho e, por extensão, a autoridade simbólica que sustenta o projeto. A manutenção da imagem pública do cinema independente como espaço de engajamento e radicalidade depende, portanto, da exclusão sistemática das tensões do processo produtivo do debate público. O set e os bastidores tornam-se zonas de exceção analítica, protegidas do escrutínio crítico.

A apropriação simbólica do trabalho coletivo é o desfecho lógico desse arranjo. Ao final do processo, o filme emerge como obra assinada, portadora de uma autoria claramente identificável, enquanto a multiplicidade de contribuições que o tornaram possível é diluída em créditos genéricos ou simplesmente esquecida. O capital simbólico gerado pela obra (circulação em festivais, convites para debates, reconhecimento institucional) tende a se concentrar no agente central, reforçando sua posição no campo e criando as condições para a repetição do ciclo em projetos subsequentes. É nesse ponto que o processo produtivo revela sua afinidade estrutural com a lógica do capital, ainda que em escala reduzida. A concentração de prestígio, a externalização dos custos do trabalho, a naturalização do risco para os mais vulneráveis e a conversão do resultado coletivo em capital individual são traços que aproximam o cinema independente das formas hegemônicas de produção cultural que ele declara combater. A diferença reside menos na lógica do processo do que na escala de seus efeitos.

O caso analisado demonstra, assim, que a crítica ao cinema de mercado não garante, por si só, uma prática produtiva emancipada. Quando a organização do trabalho permanece hierárquica, unilateral e opaca, o discurso crítico opera como compensação simbólica, não como força transformadora. O cinema independente, nesse registro, torna-se capaz de produzir obras politicamente tematizadas sem alterar as relações sociais que estruturam sua própria produção. A dominação no cinema independente se impõe por meio de mediações simbólicas que tornam a exploração aceitável, desejável ou, o que é pior, invisível. A precariedade não aparece como problema a ser superado coletivamente, mas como condição natural do fazer artístico. A crítica, deslocada para o plano do conteúdo, deixa intacta a forma social do processo produtivo. Com isso, o estudo de caso alcança seu núcleo analítico: a contradição entre discurso e prática não é contingente, mas estrutural. Ela se reproduz enquanto a crítica permanecer dissociada da organização concreta do trabalho. É a partir dessa constatação que se torna possível avançar, no próximo capítulo, para a análise do discurso público e de sua função ideológica na neutralização dessas tensões.

A dissociação entre autoria e domínio técnico: o cineasta sem cinema

Um elemento central do caso analisado — e frequentemente silenciado nos debates sobre cinema independente — diz respeito à ausência de domínio técnico e produtivo por parte do agente que ocupa a posição de autor-diretor. Trata-se de um ponto sensível, pois toca diretamente na ideologia romântica do cinema como expressão pura da intenção criativa. No entanto, do ponto de vista da análise materialista do trabalho cinematográfico, essa dissociação não é secundária: ela produz efeitos concretos na organização do trabalho, na hierarquização do set e na exploração da força de trabalho alheia.

No cinema, diferentemente de outras artes, a autoria não se sustenta apenas na ideia ou no discurso. Ela exige domínio prático dos meios de produção: linguagem audiovisual, mise-en-scène, decupagem, operação de câmera, direção de atores, relação entre som, imagem e montagem, além da compreensão elementar dos tempos, ritmos e limites materiais do set. A ausência desse domínio não invalida automaticamente a possibilidade de realização cinematográfica, mas altera profundamente a forma de organização do trabalho, deslocando o peso da produção para outros agentes, quase

sempre de maneira assimétrica e não reconhecida. No caso aqui analisado, observa-se uma recorrente externalização das funções propriamente cinematográficas. A direção, entendida como capacidade de organizar o conjunto do trabalho audiovisual, cede lugar a uma condução abstrata do projeto, baseada em ideias gerais, intenções políticas e referências discursivas. As decisões técnicas e estéticas concretas — enquadramento, iluminação, ritmo, organização do set, resolução de problemas práticos — passam a ser resolvidas por colaboradores que, embora não ocupem formalmente a posição de direção, assumem na prática funções decisivas para a realização do filme.

Essa configuração produz uma inversão característica: quem detém a autoria simbólica não detém o saber técnico, e quem detém o saber técnico não detém o controle simbólico do processo. O resultado é um modelo produtivo no qual a autoridade não se fundamenta na competência cinematográfica, mas no capital discursivo e institucional acumulado fora do set. O set de filmagem torna-se, assim, espaço de compensação permanente da incompetência produtiva do autor central, por meio do sobretrabalho e da improvisação técnica dos demais envolvidos. Essa dissociação tem consequências diretas. A ausência de domínio técnico impede a elaboração de métodos de produção minimamente coerentes, gera ambições descoladas das condições materiais, produz cronogramas inviáveis e reforça a lógica da urgência permanente. O caos organizacional aparece como traço constitutivo do processo, frequentemente romantizado como "processo criativo", "cinema de guerrilha" ou "radicalidade estética". Na prática, trata-se de uma forma de irresponsabilização estrutural, na qual o autor preserva sua posição simbólica enquanto transfere os riscos técnicos e materiais para a equipe.

Do ponto de vista da divisão social do trabalho, esse modelo aprofunda a exploração. O domínio técnico dos colaboradores deixa de ser reconhecido como saber produtivo e passa a ser tratado como recurso disponível, acionado conforme a necessidade do projeto. A ausência de método intensifica a hierarquia, pois torna opaco quem decide, quem executa e quem responde pelos erros. O autor sem domínio técnico permanece protegido pela abstração do discurso, enquanto o fracasso prático recai sobre aqueles que "não conseguiram dar conta". É nesse sentido que se pode falar, no caso analisado, da figura do cineasta sem cinema. Não se trata de alguém que escolhe conscientemente trabalhar de forma coletiva ou horizontal, mas de um agente cuja relação com o cinema se dá predominantemente no plano da fala sobre o cinema, e não no exercício concreto de suas operações fundamentais. O cinema aparece como suporte simbólico de uma

posição intelectual prévia, e não como campo de trabalho a ser dominado, experimentado e transformado.

Essa figura não é exceção no cinema independente institucionalizado. Ela emerge com força justamente em contextos onde o discurso crítico e o prestígio acadêmico funcionam como substitutos do saber técnico, legitimando a ocupação da posição de autor-diretor sem a correspondente responsabilidade produtiva. A incompetência técnica, longe de ser obstáculo, torna-se funcional: ela reforça a dependência dos colaboradores, amplia a margem de improvisação e preserva o protagonismo simbólico do autor. Ao trazer esse elemento para o centro da análise, o estudo de caso aprofunda a compreensão da miséria do meio artístico. A precariedade não se expressa apenas na falta de recursos, mas na desvalorização sistemática do saber fazer, na dissociação entre pensamento e prática, e na transformação do cinema em campo de enunciação discursiva dissociada de sua materialidade. Enquanto essa dissociação persistir, o cinema independente seguirá produzindo autores que falam sobre cinema sem dominar o cinema — e equipes que fazem cinema sem jamais serem reconhecidas como sujeitos do processo.

Discurso público, crítica cinematográfica e neutralização do conflito

Se o processo produtivo é o lugar onde as contradições do cinema independente se materializam, o discurso público é o espaço onde essas contradições são administradas, deslocadas ou neutralizadas. A análise do caso evidencia que não se trata de uma simples desconexão entre palavra e prática, mas de uma articulação funcional entre ambas. O discurso crítico aparece opera como mediação ideológica indispensável à reprodução da dominação.

No campo do cinema independente, especialmente naquele que se reivindica político, o discurso assume uma função dupla. Por um lado, produz legitimidade simbólica, inserindo a obra e seu autor em circuitos de reconhecimento (festivais, debates, universidades, publicações). Por outro, estabelece um regime de visibilidade seletivo, no qual determinados temas são constantemente tematizados, enquanto outros permanecem estruturalmente ausentes. Entre esses ausentes, destacam-se justamente as relações concretas de trabalho que sustentam a produção cinematográfica. No caso analisado, observa-se uma recorrência temática clara no discurso público: cinema político, desobediência, memória, resistência, crítica ao capital e às formas hegemônicas de

dominação. Esses temas são mobilizados com desenvoltura conceitual e circulação institucional ampla. No entanto, essa radicalidade discursiva não se estende à análise do cinema enquanto prática social concreta. O trabalho cinematográfico aparece como pressuposto neutro, quando não como detalhe irrelevante diante da "importância" das ideias veiculadas pelas obras.

Esse deslocamento não é fortuito. Ao transformar o cinema em objeto de reflexão abstrata, o discurso crítico suspende a necessidade de confrontar as mediações materiais que o constituem. A política do cinema é reduzida ao plano da representação, enquanto a organização do trabalho permanece fora do campo do visível. Essa operação permite que a crítica circule sem produzir fricção com as práticas que garantem sua própria enunciação. A radicalidade se conserva no plano simbólico precisamente porque não ameaça a forma social da produção. Aqui, a análise dialoga diretamente com a crítica da sociedade do espetáculo formulada por Guy Debord. No espetáculo, a crítica não desaparece; ela é incorporada como imagem, discurso e performance. No cinema independente, algo semelhante ocorre: a crítica ao capital e à indústria cultural é apresentada como conteúdo, enquanto as relações sociais efetivas que estruturam o fazer cinematográfico permanecem intocadas. O discurso crítico torna-se, assim, parte do próprio mecanismo de legitimação do campo.

A função ideológica desse discurso se revela de forma mais nítida na maneira como o conflito é tratado — ou, mais precisamente, não tratado. As tensões do processo produtivo, quando mencionadas, aparecem como exceções, ruídos ou problemas interpessoais. Não há esforço sistemático de tematização dessas tensões como expressão de contradições estruturais do cinema independente. Ao contrário, o silêncio funciona como estratégia de estabilização do campo, preservando a imagem pública de engajamento e coerência política. Esse silêncio não deve ser interpretado como simples omissão, mas como condição de possibilidade do próprio discurso crítico. Tornar visíveis as relações de exploração, hierarquização e apropriação simbólica implicaria deslocar a crítica do plano confortável da representação para o terreno instável da prática social. Implicaria, também, questionar os fundamentos materiais do prestígio simbólico acumulado. O custo político desse deslocamento é alto demais para um campo que depende, estruturalmente, da escassez e da informalidade.

A crítica de Theodor Adorno à indústria cultural ajuda a iluminar esse ponto. Ao analisar a regressão da experiência estética, Adorno chama atenção para o esvaziamento

da tensão entre sujeito e objeto. No caso aqui estudado, algo análogo ocorre no plano político: a tensão entre discurso crítico e prática produtiva é dissolvida, substituída por uma circulação contínua de conceitos e posicionamentos que não encontram correspondência no modo de produção da obra. A crítica perde sua negatividade e se converte em forma de reconhecimento. Essa conversão do discurso crítico em capital simbólico se reforça pela mediação institucional. A universidade, os festivais e os espaços de debate funcionam como instâncias de consagração que validam a crítica enquanto linguagem, independentemente de sua relação com a prática. O cinema político passa a existir, assim, como campo discursivo autônomo, relativamente desconectado das condições materiais de sua produção. A crítica ao capital, paradoxalmente, se torna compatível com a reprodução de relações capitalistas em escala micro.

Nesse sentido, o discurso público analisado cumpre uma função objetiva no interior do campo: neutraliza o conflito ao deslocá-lo para fora do horizonte analítico legítimo. A política do cinema é preservada como tema, enquanto o cinema como trabalho permanece invisível. Essa dissociação é uma das marcas centrais da miséria do meio artístico, na medida em que impede que a crítica se volte contra suas próprias condições de possibilidade. Torna-se evidente que a força do discurso crítico não reside em sua capacidade de desvelar as contradições do cinema independente, mas em sua habilidade de administrá-las simbolicamente. A crítica opera como válvula de escape, não como instrumento de transformação. É essa operação que permite compreender por que determinadas tensões se repetem ao longo do tempo sem jamais se converterem em objeto de reflexão coletiva.

O vício no protagonismo: reconhecimento, repetição e dependência simbólica

Um dos elementos menos tematizados — e, no entanto, mais decisivos — do campo do cinema independente é o vício no protagonismo. Trata-se de uma forma específica de dependência simbólica, produzida pelas condições de escassez, concorrência e instabilidade que caracterizam o meio artístico sob o capitalismo. Diferentemente da vaidade individual ou do narcisismo psicológico, o vício no protagonismo deve ser compreendido como patologia social funcional, isto é, como

resposta adaptativa a um campo que oferece pouquíssimos espaços de reconhecimento real.

No caso analisado, o protagonismo não aparece apenas como desejo de visibilidade, mas como necessidade estrutural de validação contínua. O reconhecimento público — seja acadêmico, cultural ou político — opera como compensação simbólica para a precariedade material do campo. Quanto mais instável o trabalho, mais central se torna a disputa pelo lugar de fala, pela autoria e pela condução dos projetos. O protagonismo, nesse contexto, deixa de ser meio e se converte em fim. Esse vício se manifesta por meio da repetição compulsiva do mesmo papel: o intelectual-cineasta que interpreta a realidade, conduz o projeto, sintetiza o sentido político da obra e ocupa o espaço público de enunciação. A repetição não decorre da força criativa do modelo, mas de sua eficácia simbólica. Cada novo projeto reafirma o protagonismo anterior, criando um ciclo autorreferente no qual a crítica ao mundo convive com a incapacidade de transformar a própria prática.

O vício no protagonismo produz efeitos diretos sobre o processo coletivo. Ele dificulta a emergência de outros sujeitos de pensamento, bloqueia a horizontalização das decisões e converte o trabalho alheio em extensão instrumental da narrativa autoral. A colaboração deixa de ser espaço de construção comum e passa a funcionar como meio de sustentação do protagonismo central. O conflito, quando surge, ameaça não apenas o projeto, mas a própria identidade simbólica do protagonista — razão pela qual tende a ser silenciado ou deslegitimado. Nesse sentido, o vício no protagonismo não é um traço moral condenável, mas um sintoma histórico da miséria do meio artístico. Ele se alimenta da escassez, da informalidade e da ausência de formas coletivas de reconhecimento.

Enquanto o campo continuar organizado em torno de trajetórias individuais, a dependência do protagonismo seguirá operando como mecanismo de reprodução da dominação, mesmo — e sobretudo — nos espaços que se reivindicam críticos. A análise do caso André permite compreender que o protagonismo, longe de ser acidente, tornou-se moeda simbólica central do cinema independente institucionalizado. Combater seus efeitos não passa por apelos éticos à humildade ou à coerência, mas pela transformação das condições materiais e organizativas que fazem do reconhecimento individual o principal recurso disponível.

O caso como paradigma: institucionalização, escassez e miséria estrutural

A força analítica do estudo de caso reside em sua capacidade de ultrapassar a singularidade empírica e revelar regularidades históricas. Nesse ponto do percurso, o chamado "caso André" deixa definitivamente de operar como objeto individual e passa a funcionar como paradigma, isto é, como condensação de uma forma social recorrente no cinema independente brasileiro contemporâneo. O que nele se observa não é exceção, mas expressão concentrada de tendências estruturais que atravessam o campo.

O primeiro elemento que se generaliza é o processo de institucionalização do cinema independente. Longe de significar superação da precariedade, essa institucionalização ocorre de forma paradoxal: o cinema independente adquire reconhecimento simbólico — por meio da universidade, de festivais, de circuitos culturais legitimados — sem que isso implique transformação substantiva das relações de produção. O prestígio cresce, mas a base material permanece frágil. Essa dissociação cria uma camada intermediária do campo cultural: agentes altamente legitimados no plano simbólico, mas dependentes da exploração difusa do trabalho coletivo para viabilizar seus projetos. Nesse cenário, a escassez deixa de ser contingência e passa a operar como princípio organizador. A falta crônica de recursos materiais não é enfrentada politicamente; ela é administrada por meio de arranjos informais, improvisação permanente e deslocamento dos custos para os segmentos mais vulneráveis da cadeia produtiva. A precariedade torna-se norma, e qualquer tentativa de problematizá-la é interpretada como ameaça à própria existência do campo. O cinema independente se mantém, assim, em um estado de exceção permanente, no qual a suspensão de direitos e garantias é naturalizada em nome da sobrevivência cultural.

O paradigma analisado evidencia que, nessas condições, a crítica ao capital tende a assumir uma forma compensatória. Ela se concentra no plano do conteúdo das obras, na tematização de conflitos sociais, históricos ou políticos, enquanto a organização do trabalho cinematográfico permanece fora do alcance da crítica. Essa dissociação não é mero erro teórico, mas mecanismo funcional: ao preservar intocada a forma produtiva, garante-se a continuidade dos projetos e a reprodução do prestígio simbólico acumulado. A crítica torna-se compatível com a miséria estrutural do campo.

Outro elemento paradigmático diz respeito à fetichização da autoria. Em um contexto de escassez, a figura do autor-diretor emerge como ponto de estabilidade

simbólica. A centralização da autoria oferece ao campo uma narrativa de coerência e identidade, ainda que construída à custa da invisibilização do trabalho coletivo. O paradigma analisado mostra que essa centralização não é apenas efeito da vaidade individual, mas resposta funcional à fragmentação estrutural do cinema independente. O autor concentra porque o campo não dispõe de formas coletivas estáveis de organização. Essa constatação desloca o problema do plano ético para o plano histórico. O oportunismo, entendido aqui como apropriação desigual dos resultados do trabalho coletivo, não aparece como desvio moral, mas como adaptação sistêmica a um campo marcado pela informalidade, pela concorrência simbólica e pela ausência de mecanismos de regulação coletiva. O paradigma revela que, enquanto essas condições persistirem, a repetição dos mesmos conflitos será inevitável, independentemente das intenções subjetivas dos agentes envolvidos.

Ao operar como paradigma, o caso analisado permite compreender por que o cinema independente brasileiro, apesar de sua vitalidade estética e discursiva, encontra limites recorrentes em sua capacidade de produzir transformações efetivas. A miséria do meio artístico não se expressa apenas na precariedade material, mas na incapacidade estrutural de politizar o próprio processo de produção. Enquanto a política do cinema permanecer restrita ao plano da representação, a forma social do trabalho cinematográfico continuará reproduzindo as assimetrias que a crítica afirma combater. Este capítulo encerra, assim, o movimento de generalização. O caso deixa de ser um episódio específico e passa a funcionar como espelho estrutural de um campo inteiro. O que nele se observa é menos uma falha individual do que a manifestação reiterada de uma forma social historicamente determinada, cuja superação exige algo mais do que boa vontade ou coerência discursiva.

Cinema independente, crítica e limites históricos

Este estudo partiu da recusa em tratar o cinema independente apenas como linguagem, discurso ou intenção política. Ao deslocar o foco para os processos de produção, buscou-se evidenciar que a política do cinema se decide, em grande medida, na organização concreta do trabalho artístico. O estudo de caso analisado permitiu tornar visível uma contradição central: a coexistência entre discursos críticos sofisticados e práticas produtivas marcadas por hierarquia, precariedade e silenciamento do conflito. A

análise demonstrou que essa contradição não é contingente nem resultado de incoerências individuais. Ela é estrutural, produzida pelas condições históricas do cinema independente sob o capitalismo contemporâneo. A escassez permanente, a informalidade das relações de trabalho e a ausência de formas coletivas estáveis de organização criam um campo no qual a crítica tende a se deslocar para o plano simbólico, enquanto a prática permanece submetida à lógica da adaptação. Nesse contexto, o cinema independente se vê diante de um limite histórico preciso. Ele pode continuar produzindo obras politicamente tematizadas, ocupando espaços de reconhecimento e legitimidade, sem alterar substancialmente as relações sociais que sustentam sua produção. Ou pode assumir o risco de politizar o próprio fazer cinematográfico, confrontando as hierarquias, a centralização da autoria e a naturalização da precariedade. Esse segundo caminho, no entanto, exige mais do que radicalidade discursiva: exige organização coletiva, método e enfrentamento consciente das condições materiais.

A miséria do meio artístico, tal como aqui analisada, é produto de uma forma social específica e, como tal, só pode ser superada por meio de transformações igualmente estruturais. Enquanto a crítica permanecer dissociada da prática, o cinema independente continuará reproduzindo, em escala reduzida, as mesmas formas de dominação que denuncia em seus conteúdos. Ao transformar uma experiência histórica concreta em análise teórica, este texto buscou contribuir para a desnaturalização dessas formas. Não como denúncia pessoal, mas como esforço de compreensão rigorosa dos limites do cinema independente enquanto prática social. Se há alguma tarefa que se impõe ao campo, ela não reside na multiplicação de discursos críticos, mas na construção de condições materiais e organizativas que tornem possível uma outra forma de produzir cinema — uma forma na qual a política não seja apenas tema, mas princípio estruturante do próprio trabalho artístico.

Arthur Moura