

Os limites e as incidências da memória do cineasta no documentário *Os Queixadas*¹

Marcos CORRÊA²

Universidade Metodista de São Paulo – UMESP, São Paulo, SP
Faculdade Campos Elíseos – FCE, São Paulo, SP

D'ALMEIDA, Aldredo Dias³

Centro Universitário Augusto Mota – UNISUAM, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

Neste texto, recorte da análise desenvolvida no doutoramento em Comunicação na Universidade Metodista de São Paulo, analisamos os percursos da memória e sua reconstrução no documentário produzido por Rogério Corrêa sobre a mais longa greve da história dos trabalhadores brasileiros, “a greve dos sete anos da fábrica de cimentos Perus”, na capital paulista. Trata-se de um documentário significativo, realizado no auge da repressão à classe trabalhadora e que teve um efeito expressivo sobre a própria memória das lutas operárias nos anos 1970. Analisamos também os caminhos e opções estéticas e narrativas do realizador tanto para contar a história dos operários da Perus, quanto suas interferências na história narrada pelos protagonistas.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; documentário; greve; abertura política; comunicação alternativa.

Ao ser questionado se as transformações do movimento operário do final dos anos 1970, especialmente o irrompimento do que se convencionou chamar de “novo sindicalismo” (Rodrigues, 1999, 1998; Antunes, 1995; Zaneti, 1995), interferiram no filme *Os Queixadas* (1978), Rogério Corrêa (Filme Cultura, 1986: 67) diria que sua película se reportou apenas a “uma situação, a uma época que é pouco estudada”. O diretor se referia, especificamente, ao comportamento do movimento grevista dos operários da Companhia Brasileira de Cimento Perus Portland (CBCPP), que no contexto das ações sindicais do período pré-golpe de 1964, acabou tendo pouco desdobramento político.

¹ Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação e Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 12 a 14 de junho de 2017.

² Doutor em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo – UMESP, Pesquisador dos grupos MIRE – Mídia, Religião e Cultura e COMUNI - Núcleo de Estudos de Comunicação Comunitária e Local, ambos na Universidade Metodista de São Paulo – UMESP. Professor na Faculdade Campos Elíseos – FCE, email: correa.mrcs@gmail.com.

³ Doutor em Integração da América Latina – PROLAN. Assessor Pedagógico do Centro Universitário Augusto Mota – UNISUAM, email: dalmeida.alfredo@gmail.com.

O raciocínio do cineasta, no entanto, não se encerraria aí. Corrêa acabaria fazendo uma apurada argumentação em defesa do seu filme e, especialmente, do seu estilo de realização, ao afirmar que ele realizou uma “maneira de ver história” (Filme Cultura, 1986: 67). Na esteira da discussão aberta por *Os Queixadas*, Corrêa ainda rebateria um pensamento comum na tradição documentária, de que ao estilo sempre se exigiu

[...] uma apresentação precisa e objetiva daquilo que está exibindo. Não deixar margem de dúvidas ao espectador, não colocar dúvidas, mas certezas. Meu filme não tem nada disso, mas apenas posições contraditórias se batendo, e deixa aberta a discussão. Eu acho que é um ranço incrível no documentário brasileiro essa tendência a levar o espectador a pensar aquilo que o realizador está pensando, é uma coisa terrível, que fecha a cabeça das pessoas, que limita (Filme Cultura, 1986: 67).

Jean-Claude Bernardet (2003) afirmaria que, na realização do filme, o diretor se encontrava “espremido” entre duas atitudes: confiar na memória dos agentes retratados no documentário e, à luz da retomada dos movimentos sindicais no final dos anos 1970, valorizar as lutas emblemáticas da classe operária que ficaram esquecidas na memória social. E, aparentemente, esta é a grande qualidade e o defeito mais claro de *Os Queixadas*; ao que Bernardet (2003) categorizou como sua “ingenuidade” e força.

A análise de Bernardet sobre a inocência do realizador de *Os Queixadas* é centrada, essencialmente, no papel do realizador como condutor de uma narrativa que se abre ao outro, e do ponto de vista das leituras desenvolvidas em *Cineastas e Imagens do Povo* (2003), ela é perfeitamente coerente. No entanto, um filme sobre a memória do operário se apresentava, no período do seu lançamento, como um elemento tão significativo dentro da trajetória da realização documentária brasileira que Bernardet (2003) não percebe os rastros da própria presença do realizador no filme e sua intencionalidade de jogar com as questões da verdade construída para o espectador. Ao afirmar então que a opção por realizar um filme a partir de relatos de operários (e sendo estes mesmos trabalhadores os atores que encenariam as histórias por eles contadas) revela um ato de ingenuidade por parte de seu realizador, Bernardet (2003) o faz com base no conceito de que Corrêa confiou excessivamente na memória dos operários filmados. No entanto, a opção por uma construção narrativa fílmica tendo por base a memória dos operários facultou ao realizador jogar com o próprio estatuto de verdade apresentada ao espectador, e com a própria constituição da produção documentária; e sobre isso há muito pouca inocência.

Ao tratar sobre a memória e sua encenação no filme *Serras da Desordem* (2004)⁴, de Andrea Tonacci, Andréa França (2008: 9) afirma que

Ao reencenar, reconstituir, teatralizar o extermínio da aldeia Guajá, a itinerância de Carapiru, o encontro com a família de camponeses e com o sertanista, o filme cria uma imagem liberada do passado e do tempo cronológico, uma imagem que permite a realização de uma memória dinâmica e aberta para o novo, apontando para um pode ser no interior de um isso foi e, ao mesmo tempo, reiterando um isso foi que permanece.

O jogo entre o passado e o presente (entre o Pode Ser, dentro de um Isso Foi e que desvela algo que persiste ainda no presente) como aponta a autora, nos parece ser, portanto, o elemento mais significativo de filmes que lidam diretamente com a memória, como é o caso de *Os Queixadas*. Aqui, sobre memória, estamos nos referindo a algo que se dá dentro de uma “dimensão processual”, como aponta França (2008: 7), “tecida por nossos afetos e expectativas diante do futuro, concebendo-a, portanto, como um ponto de rugosidade, um modo de resistência no seio das relações cotidianas de poder”. A memória acaba, assim, assumindo um caráter parcial e que termina por, no seu processo de revelação, desvelar expectativas dos seus “lembradores” diante do futuro, face à iminência de recordar algo que lhe foi importante, ou, no mínimo, algo que julga importante a si ou ao grupo a que pertence.

Ao analisar filmes que incidem sobre a memória e as leituras que podem ser feitas a partir delas, David MacDougall (1992: 29) nos oferece uma compreensão bem mais ampliada acerca daquilo que, efetivamente, os filmes captam sobre a memória experimentada (aquela efetivamente vivida) e a memória revelada:

Filmes que incidem sobre a memória não captam a memória em si, mas suas referências, suas representações secundárias [...] e correlacionadas. Nos filmes, objetos sobrevivem do passado, reminiscências pessoais, e certos objetos evocam ou se assemelham àqueles da memória. Terminamos por filmar algo distante da memória experimentada, mas um testemunho duvidoso, evidências falhas e invenções. Filmes de memória poderiam, assim, representar apenas os sinais externos de recordações. Como, então, estes sinais podem ser lidos? Para o cineasta, como o público lê os sinais implícitos é amplamente uma questão tentativa a adivinhação, já que as mentes dos espectadores são tão fechadas para a inspeção direta quanto as dos próprios cineastas. Nem os filmes, uma vez finalizados, comunicam uma

⁴ Filme que relata a história de Carapiru, índio que, após ter seu povo massacrado, perambula por 10 anos pelas serras do Brasil central. Capturado em novembro de 1988, a dois mil quilômetros de distância de seu ponto de partida, é levado pelo sertanista Sydney Possuelo para Brasília. Sua história ganha as páginas dos jornais, gerando polêmica entre historiadores e antropólogos em relação à sua origem e identidade. Ele é identificado como um Guajá por um índio intérprete, este um órfão de 18 anos, que havia sido resgatado, há 10 anos, pelo próprio sertanista, dos maus-tratos de um fazendeiro. Mais uma surpresa do destino: os dois índios reconhecem-se como pai e filho, sobreviventes do massacre de 10 anos antes, ambos acreditando-se mortos. O elenco é formado pelas próprias pessoas que viveram os fatos.

mensagem inequívoca. Eles produzem diferentes leituras em diferentes espectadores, e conforme o tempo passa, eles ainda estão abertos a contínuas releituras. Se a memória por si mesma é seletiva e ideológica, filmes de memória redobram e acrescentam outros códigos de convenção cultural.

Rogério Corrêa compreende bem o caráter processual e de acréscimos presentes nas memórias que captou em *Os Queixadas*, tanto que reconhece a parcialidade de algumas delas (Filme Cultura, 1986: 67), deixando-as abertas a outras interpretações, como representado na última sequência do filme, no qual dois operários, um “estável” e outro “não-estável”, dialogam sobre o processo de condução da greve por parte do sindicato, deixando pistas de uma incongruência de pontos de vista. No entanto, diferente da única leitura sobre o filme, realizada por Bernardet (2003), não é apenas a memória dos operários a que recorre Corrêa. O próprio cineasta faz inferências, a partir de sua própria memória, sobre os eventos apresentados no filme, em pelo menos três sequências.

Rastros da memória do cineasta

O primeiro rastro da memória do realizador já aparece na sequência inicial. Sentado à mesa (Fig. 01), João Breno, faz seu desjejum. Sua esposa (Fig. 02) prepara o café, o serve, e senta-se para, aparentemente, ouvir informações passadas através do rádio, localizado fora de campo da cena. Não sabemos, até o final da sequência, se ela é uma encenação, ou se corresponde a um flagrante recorte da realidade daquele casal.

A principal desconfiança sobre a cena está localizada no campo extradiegético⁵ trazido pelo áudio. Sobreposto à cena, ouvimos, em off, dois discursos. O primeiro é o comício da Central do Brasil, realizado em 13 de março, pelo presidente João Goulart, considerado o principal estopim do Golpe Militar de 1964. Ele é intercalado por trechos do discurso da Marcha da Família, movimento surgido no mesmo ano e que se constituiu numa série de manifestações em diversas capitais do país como reação ao discurso do presidente realizado no Rio de Janeiro, então capital Federal. Organizado por setores conservadores do empresariado brasileiro, da Igreja Católica e entidades femininas financiadas, sobretudo, pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais – IPÊS⁶,

⁵ Em narrativa audiovisual, o campo extradiegético refere-se, especificamente, a uma fonte sonora cuja presença ou localização não nos é oferecida na cena, mas que com ela compõe algum sentido. Os sons diegéticos são aqueles oferecidos pelos elementos enquadrados na tela e são provocados pelos itens que nela estão presentes.

⁶ As entidades femininas eram organizadas, sobretudo, pela Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE), sediada no Rio de Janeiro, mas havia ainda a participação da União Cívica Feminina (UCF)

a primeira manifestação da Marcha da Família aconteceu em São Paulo no dia 19 de março. Nela, além da presença de políticos, como o governador Ademar de Barros, foram realizados discursos que falavam sobre o avanço do comunismo e da sua aproximação com o governo federal. Foram trechos deste texto que o cineasta utilizou para inserir na sequência inicial de *Os Queixadas*.

Figura 01

João Breno reencena episódio do seu cotidiano de 1º de abril de 1964



Fonte: *Os Queixadas* (1978)

Figura 02

João Breno e sua esposa reencenam episódio de 1º de abril de 1964



Fonte: *Os Queixadas* (1978)

Não há indicação de que João Breno e sua esposa tenham ouvido, pelo rádio, o discurso do Presidente João Goulart em 13 de março, nem a leitura do manifesto da Marcha da Família, realizado no dia 19 do mesmo mês. Aliás, como construído na sequência inicial do filme, isso seria impossível, uma vez que os eventos aconteceram com seis dias de intervalo um do outro. Em depoimento ao filme, o único momento que assegura uma aproximação com o ato de ouvir o rádio foi relatado por João Breno como tendo ocorrido somente no dia 31 de março, no qual relatou sua angústia para retornar para casa:

Estava passando as férias com a minha mãe, inclusive lá em Itapecerica da Serra, e quando eu vi o movimento, a gente tinha um radinho à pilha, a gente viu um movimento de uma cruz que parece que vinha de Jerusalém, tal, isso num sábado e parece que no domingo a cruz passava no Anhangabaú em São Paulo, e aquilo parece que me despertou assim como um sinal, eu propus pra minha mulher: quer saber de uma coisa, vamos embora pra casa?, porque pode acontecer alguma coisa. Alguma coisa me dizia, pode surgir alguma coisa aí e no dia seguinte, 1º de abril de 64 [1964], eu, após ter tomado café, saí pra consertar um defeito na cerca.

É possível que, por hábito, João Breno e sua esposa tenham ouvido o rádio na manhã do dia 1º de abril, dia da intervenção no sindicato e de sua prisão. Mas,

e do Movimento de Arregimentação Feminina (MAF), ambos paulistas. Sobre esses grupos, o IPÊS, suas articulações e financiamentos, ver o trabalho de René Armand Dreifuss (1987) e Marcos Corrêa (2005).

certamente, pelo impacto da notícia do Golpe Militar, a reação tivesse sido outra, de espanto ou indignação, face à apatia do casal na sequência inicial. Do mesmo modo, é possível supor que, caso houvesse recebido a informação do Golpe, ela tivesse aparecido no depoimento sobre sua prisão. Independente das nossas suposições, na constituição da cena, as transmissões ouvidas, certamente, não poderiam ser os discursos transmitidos em 13 e 19 de março de 1964. A compilação dos discursos de João Goulart e da Marcha da Família ouvidas na cena do café da manhã foi uma estratégia inserida por Corrêa para compor a cena. Conforme o diretor (CORRÊA, 2013),

[...] o discurso do Jango foi pesquisa né? Ele tá como se fosse pesquisa, como foi naturalmente, só editado. Já o discurso da marcha da família ele foi o texto eu encontrei em pesquisa de jornal [...]

O discurso de Goulart é um áudio original, cuja origem Corrêa não soube precisar. Já o texto da Marcha da família, fruto de sua pesquisa para o filme, foi narrado pela atriz Mirtes Mesquita especialmente para o documentário. Não se tratam, portanto, de sons ligados diretamente ao cotidiano de João Breno; nem guardam, a princípio, correspondência direta com sua memória. São excertos trazidos pela intervenção do realizador.

Sobre a narração de Mesquita, Corrêa (2013) ainda o ambientou com trechos do hino da Revolução Constitucionalista de 1932; elemento que se distancia pelo menos três décadas da Marcha da Família: “coloquei Paris-Belfort que é o hino não oficial do estado de SP [sic]”⁷. Seu uso foi pensado como forma de pontuar o texto e introduzir o que o diretor (Corrêa, 2013) caracterizou como um jogo de forças:

Então aquele fundo foi criação, quer dizer, fui eu que escolhi para pontuar aquele texto, que é falado pela Marcha que tá escrito no filme, Marcha da família e tal, narrado pela atriz Mirtes Mesquita. Então, mas era o contraponto das duas forças que se gladiavam naquele momento.

Não há como mensurar a real ancoragem da correspondência de forças citada por Corrêa na memória dos protagonistas da cena, pois não há indícios, em suas falas, que indiquem essa correlação. Elas não estão ligadas à memória dos operários e sim à

⁷ O hino a que se refere Corrêa é o hino da Revolução Constitucionalista de 32, conhecido como hino 9 de Julho, constituído por letra composta por Guilherme de Almeida e sonorizada com o instrumental da marcha Paris-Belfort, marcha francesa da época da 1ª Guerra Mundial composta por Josep Faringoul. O uso da marcha associada à revolução de 1932 se deu por um costume da Rádio Record de São Paulo, que sempre a usava para noticiar acontecimentos relativos à revolução, normalmente apresentados pelo locutor César Ladeira.

memória do cineasta. Trata-se de uma intervenção direta de Corrêa, trazida da sua própria memória sobre o período, que corresponde àquilo que Soaria Ansara (2001: 27), recorrendo à Halbwachs (1990), caracteriza como elemento da memória originário de “quadros sociais coletivos”. Esses quadros são fenômenos da memória coletiva, que só pode ser compreendida como abarcando múltiplos quadros, diferentes memórias, carregadas de diferentes significados “construídos e re-significados a partir dos diversos grupos com os quais as pessoas se identificam” (Ansara, 2001: 26).

Quando finalizou *Os Queixadas*, em 1978, Corrêa tinha 24 anos de idade e já havia se passado 14 anos da implantação do governo militar brasileiro. Diferentemente das lembranças dos grevistas de Perus sobre o processo golpista (que possivelmente puderam acompanhar o seu desenrolar, mas que no documentário a ele se reportam apenas de maneira tangencial), as lembranças do cineasta sobre os eventos de março de 1964 não são tributários diretos de suas próprias experiências e lembranças. Podemos apontar que suas lembranças sobre “forças que se gladiavam naquele momento” tenham se constituído a partir dos relacionamentos que estabeleceu como estudante de cinema da Escola de Comunicação e Artes – ECA, da USP, curso que iniciou aos 19 anos de idade em 1973⁸, acrescido de seu envolvimento com a história dos queixadas surgido devido às pesquisas para o filme de Capovilla. O que é possível depreender, portanto, é que a referência aos embates políticos do ano de 1964, que ganha destaque na sequência inicial de *Os Queixadas*, tenha surgido a partir da memória dos grupos com os quais o cineasta se relacionou ao longo de sua trajetória acadêmica e profissional. Basta considerar, deste modo, que no mesmo período da realização do filme, Corrêa mantinha contato com filmes e cineastas que em suas produções tangenciava questões sociais como Leon Hirszman, Renato Tapajós, Arnaldo Jabor e Tomas Farkas.

Como fenômeno da reelaboração da memória das lutas operárias, a partir de um “quadro social coletivo” específico (Ansara, 2001: 17), o filme de Corrêa, como afirma Rafael Hagemeyer (2013: 116), foi “uma tentativa de reanimação de um passado pouco conhecido e documentado”; como de fato o é, uma vez que a história da greve dos sete anos dos trabalhadores da Perus, acrescida pela readmissão dos operários ao cotidiano da fábrica em 1969, ainda no auge da repressão à classe trabalhadora, era um feito inédito na trajetória das lutas operárias. Conforme o autor, tratou-se de uma nova

⁸ Corrêa terminaria o curso somente em 1980.

elaboração da memória da classe trabalhadora na qual o cinema teria um impacto significativo como formulação e definição de novas estratégias de ação.

O segundo rastro da memória do realizador em *Os Queixadas* aparece na oitava sequência do filme. Trata-se do encontro de João Breno, líder da greve dos trabalhadores da CBCPP, e o líder da greve da Usina Miranda (Fig. 03), localizada em Pirajuí, São Paulo; uma das quatro fábricas ligadas ao grupo JJ Abdalla que entraram em greve em 14 de maio de 1962⁹. Temos uma sequência curta sobre a qual não sabemos tratar de uma reconstituição ou uma conversa ocorrida por ocasião da realização do filme.

Figura 031

Líder da greve da Usina Miranda, uma das empresas do grupo JJ Abdalla



Fonte: *Os Queixadas* (1978)

Figura 042

João Breno, líder da greve na CBCPP, e o líder da greve na Usina Miranda



Fonte: *Os Queixadas* (1978)

A supor pelo diálogo, puxado inicialmente por Breno, não se trata de uma encenação, uma vez que ela se difere de todas as encenações anteriores, calcadas numa interpretação amadora e pouco elaborada por parte dos protagonistas. Nesta sequência, sentimos o peso da tensão e da solenidade do encontro. É o primeiro momento no qual o espectador localiza a existência de outra versão e protagonistas da greve de 1962:

Você mesmo coloca, e é verdade isso, de que nós formamos um rolo compressor. E somamos com quatro sindicatos: Papelão, Alimentação, Japy, de Jundiaí, e Cimento, Cal e Gesso, certo? Fizemos um pacto. Então não era simplesmente a reivindicação de um atendido, era a reivindicação dos quatro, entende? Mas naquele julgamento, quando o doutor Mário colocou aquilo, já tinha saído um acordo em separado.

⁹ Além da CBCPP, quatro outras empresas, que compunham o grupo JJ Abdalla, entraram em greve no ano de 1962: Usina Miranda (Pirajuí/SP), Tecelagem Japy (Jundiaí/SP), Fábrica de Papel Carioca (Jundiaí/SP) e Copase (Companhia Paulista de Celulose, em Cajamar/SP). O grupo JJ Abdalla, em referência ao nome do empresário José João Abdalla, foi uma das mais importantes corporações privadas do país. Sua história começou a ser construída nos anos 1920 quando o médico paulista JJ Abdalla fundou um império cujos braços atuavam em ramos como a indústria, finanças, imobiliário, agropecuário e minerador. Além de empresário, Abdalla também foi político, tendo atuado como vereador (Birigui), deputado federal e estadual e Secretário do Trabalho, Indústria e Comércio no governo de Ademar de Barros.

Diferente do que afirma Bernardet (2003) sobre a narrativa de *Os Queixadas*, no qual o pesquisador assegura que uma outra versão da greve dos trabalhadores da Perus surge para o espectador apenas na sequência final do filme, neste trecho do documentário há o confronto de uma versão diferente da trajetória da greve e dos acordos que envolveram as cinco empresas do grupo.

Figura 05

Recorte do Diário Oficial do Estado de São Paulo, de 1º de setembro de 1962, no qual o deputado Roberto Cardoso Alves lê representação redigida pelo advogado Mário Carvalho de Jesus, em que relata questões relativas à greve e aos acordos estabelecidos entre alguns sindicatos e o grupo JJ Abdalla

Surgem 3 acordos

5 — As vésperas do julgamento dos dissídios da Usina Miranda e da Fábrica “Japy”, o Dr. Antônio Abdalla e os advogados daquele grupo industrial procuraram os dirigentes sindicais das duas mencionadas fábricas e da Fábrica de Papel Carioca, reunindo-se todos na sede da Federação dos Trabalhadores na Indústria da Alimentação, e, sob a direção do Sr. Luiz Tenório de Lima, elaborou-se um acordo com aquelas categorias, apenas com elas, porque o Dr. Antônio Abdalla não queria nenhum acordo com o Sindicato dos Trabalhadores da Perus.

O acordo foi feito e este Sindicato a ele não podia se opor, porque todas as reivindicações, não apreciadas pelo Tribunal, eram concedidas pelo empregador, que pagou todos os dias de greve (32 dias), sendo 22 como se os trabalhadores tivessem realmente trabalhado e 10 como sendo de férias coletivas. Deu ainda o mau pagador e empregador J. J. Abdalla um documento que autoriza os empregados a pararem as fábricas, caso o pagamento não seja no 12 dia útil (dois após o prazo legal), paralização essa sem perda do salário dos empregados.

6 — “A Perús”

O dissídio coletivo da “Perús”, depois de longa instrução do processo, onde se provou toda uma série de mistificações, inclusive que o Sr. J. J. Abdalla queria lotear um terreno “gelado” para vender aos trabalhadores, aproveitando-se dos 5% de salários retidos com ele para aquele fim, foi julgado em 2 de julho, depois de a empresa ter recusado a proposta conciliatória do Presidente do Tribunal.

Fonte: JusBrasil [<http://www.jusbrasil.com.br/>]. Diário Oficial do Estado de São Paulo (DOSP), 01/09/1962, Suplemento - Poder Executivo, P. 13. [on-line]

Talvez, ao roteiro do filme não houvesse outra possibilidade de contar a história da greve das demais fábricas do grupo JJ Abdalla que paralisaram suas atividades em 1962 sem, minimamente, mencionar o ponto de vista daqueles que dela se retiraram através de acordos com os patrões. No entanto, diferente do que vai ocorrer na última sequência do filme, no qual Zacarias trava um diálogo maçante e redundante com um “trabalhador não-estável”, nesta sequência sequer há espaço para a réplica dos protagonistas. Os motivos podem ser, desde a pouca relevância histórica de suas ações, até o próprio desinteresse do realizador em contar a história dos “fura-greve”; tratados, até então, com certo desdém pelos operários que realizam a encenação da greve. O fato é que, nesta sequência, o cineasta abre ao espectador a possibilidade da existência de outros caminhos para se contar a greve dos trabalhadores.

O terceiro rastro da memória do realizador em *Os Queixadas* aparece na décima primeira sequência do filme. Trata-se de uma cena curta, na qual, sobre o off de João Breno, o diretor insere imagens do cotidiano de uma das vilas operárias construídas para abrigar os trabalhadores da CBCPP¹⁰ (Fig. 06 até Fig. 09). Na narrativa fílmica, o trecho resolve uma questão aberta pelo roteiro do documentário: como reencenar o tempo no qual os trabalhadores da Perus estiveram afastados da companhia, envolvidos nos sete anos em que se arrastou o processo judicial contra a empresa, sem utilizar como recurso narrativo figuras de jornais e revistas do período, estratégia abolida por Corrêa? O uso das imagens da vila operária indica uma estratégia secundária, que se revelaria comum nas produções cuja temática se debruçaria sobre o trabalhador, que é a politização da sua casa. São imagens que retomam, mais uma vez, a persistência dos cineastas do período em usar a casa do operário como um elemento politizador do discurso sobre o outro.

Uma vez que a ideia de utilizar inserts¹¹ estava abolida, seria praticamente inviável a reconstituição dos sete anos que separam o início da greve e a reintegração dos operários ao cotidiano da fábrica em 1969. Essa reconstituição ficou a cargo de João Breno, que resumiu o período em uma fala com pouco mais de um minuto e meio. Aqui pressupomos um envolvimento maior do cineasta na orientação do conteúdo da memória de João Breno, uma vez que a narrativa cinematográfica segue caminhos diferentes da memória. Possivelmente a lembrança dos demais operários possa estabelecer caminhos diferentes do narrado por Breno. Pistas disso podem ser observadas na própria fala de Breno, que a inicia relatando os percalços do afastamento dos trabalhadores estáveis da Perus, mas ao final se reporta menos às suas dificuldades e mais ao envolvimento na luta dos companheiros que permaneceram frente ao sindicato:

E aí tiveram a greve de 1967. E nessa greve de 67, inclusive nós, não foi a totalidade, mas todos aqueles que estavam mais por perto houve a participação também do pessoal que estava fora; quer dizer do pessoal que já estava no processo.

¹⁰ Conforme Ansara (2009: 244), foram quatro as vilas construídas para abrigar os operários da Perus: Vila Hungareza ou Margarida, Vila Fontão, Vila Triângulo e Vila Nova. Marcelo Antônio Chaves (2005: 207), afirma serem apenas duas as vilas construídas pela CBCPP, Vila Triângulo e Vila Nova.

¹¹ Na narrativa fílmica, *insert* faz referência a toda imagem (recorte de jornais, fotografias, imagens de arquivo etc) não produzida pelo realizador e que é inserida no filme.

Figura 06
Vila Cruzeiro, uma das vilas construídas pela
CBCPP



Fonte: *Os Queixadas* (1978)

Figura 07
Moradora de uma das vilas construídas pela
CBCPP



Fonte: *Os Queixadas* (1978)

Figura 08
Detalhe do cotidiano dos moradores da Vila
Cruzeiro, construída pela CBCPP



Fonte: *Os Queixadas* (1978)

Figura 09
Área de uso comum dos moradores destinada
à lavagem de roupas na Vila Cruzeiro



Fonte: *Os Queixadas* (1978)

O roteiro de *Os Queixadas* foi essencialmente construído em torno da memória dos seus principais agentes: o advogado Mário Carvalho de Jesus, *Os Queixadas* João Breno e Zacarias, e o Padre Hamilton José Bianchi, pároco na cidade de Cajamar. Corrêa (2013) ratificaria isso ao afirmar a importância de escrever esta história.

[...] eu escrevi esse roteiro a partir do depoimento deles, do Mario, do João Breno e outros operários que eu consultei. Tinha algumas coisas em jornal mas não tinha uma história escrita de Perus. Não era um livro pronto que eu pegaria e chegaria ao roteiro. Eu tive que escrever esse roteiro, né?

Certamente, nas memórias destes consultores, pouca relevância deve ter sido dada ao cotidiano das vilas operárias construídas pela CBCPP, para as imagens da vila merecerem um destaque tão significativo por parte do cineasta. Apesar da precariedade atual, as lembranças que os operários tinham da vila eram mais positivas do que negativas. Jéssica Moreira e Larissa Gould (2013) relatam a insatisfação de moradores que moravam na Vila Cruzeiro ao serem obrigados a abandonar as casas devido ao

despejo imposto pela CBCPP logo após o início do movimento grevista. Apesar das ameaças, o despejo de fato nunca aconteceu.

A vila operária é, de fato, um prato cheio para o posicionamento político do cineasta. Trata-se de uma moradia patronal, cedida como forma de ampliar sobre o trabalhador a expropriação de sua força de trabalho. No limite, a sequência das imagens da vila operária permitiu ao realizador fazer inferências no presente de parte dos trabalhadores que ainda estavam ligados à CBCPP. Apesar do off de João Breno indicar as dificuldades pelas quais passaram os trabalhadores grevistas ao longo dos sete anos da greve da Perus, as imagens sugerem, unicamente, dificuldades do cotidiano atual. Elas, inclusive, se contradizem com as imagens da casa de Breno, mostrada no início do filme no qual, apesar da simplicidade, sugere uma típica casa suburbana de um operário não-especializado. São imagens atuais, assim como atuais continuam sendo seus problemas de infraestrutura, higiene, acomodação e exploração do trabalho, da Vila Triângulo, principal acomodação de operários da CBCPP.

Historicamente, as vilas operárias surgem travestidas de um discurso de preocupação por parte do patrão com as acomodações oferecidas ao trabalhador e sua família. Sua construção está intimamente ligada à expansão urbana das grandes capitais que ofereceriam dificuldades de locomoção à parcela significativa de trabalhadores, causando atrasos na linha de produção das indústrias. Alguns operários, quando contratados, especialmente os que possuíam família, recebiam essas casas como benefício por trabalharem na fábrica. No entanto, o benefício revela um lado muito mais sombrio que benevolente. Para Chaves (2005: 208),

Morar em local de propriedade do patrão significaria estabelecer algum sentimento de dívida e viver sob o constante olhar dos empregadores. Além de se garantir as facilidades de locomoção ao ambiente de trabalho, evitando-se atrasos e possibilitando a disponibilização mais freqüente do trabalhador, que poderia ser convocado a trabalhar a qualquer hora.

Como elemento intermediário das relações de troca capitalista, as vilas operárias funcionam como mais um instrumento do processo de coerção do trabalhador. Para além disto, conforme Eva Alterman Blay (1985: 11),

A vila operária, ou casa na vila operária, constitui o elemento mediador entre a venda da força de trabalho e o preço pago por esta força. Quando a casa é ofertada ao trabalhador ela passa a interferir nas relações de produção. Ela tem, ao lado do valor de uso, um valor de troca.

As vilas operárias, assim, funcionariam muito mais como sucedânea das senzalas, conforme Blay (1985), do que como benefício concedido pelo empregador.

Trata-se de uma não-casa, que se ofereceu à leitura de Corrêa como um elemento significativo para sua inferência sobre o cotidiano dos operários da CBCPP. A partir de fragmentos colhidos de uma não-casa, retalho do cotidiano dos operários, a sequência da vila operária oferece uma leitura que mescla a memória dos trabalhadores com suas próprias inferências sobre o presente; elemento que Hagemeyer (2013: 111) afirmaria serem os traços do messianismo do diretor.

O filme de Rogério Corrêa oferece a história dos queixadas na forma de fragmentos apresentados e representados, que editados de forma entrecortada conformam variadas elaborações de experiência que definem esse “agora”, no qual se infiltram estilhaços do messiânico, no momento em que a classe trabalhadora voltava a se organizar e reivindicar sua dignidade no final da ditadura militar.

Por fim, essa sequência pode ser lida como um resumo do próprio filme. Sobre a memória dos operários da Perus, o diretor estabelece um diálogo com os operários do presente. Não se trata apenas da memória do outro, mas também da memória do diretor que se atualiza no presente, na prática de sua atividade como cineasta.

REFERÊNCIAS

ANSARA, Soraia. Memória coletiva: Um estudo psicopolítico de uma luta operária em São Paulo. [on-line] *In.: Revista Psicologia Política*. Vol. 1 – n 2 – Julho/Dezembro, 2001. ISSN: 1519-549X. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:l4IpoP00lsEJ:each.uspnet.usp.br/rpp/index.php/RPP/article/view/167+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acessado em: 24/3/2012.

ANTUNES, Ricardo. *O novo sindicalismo no Brasil*. Campinas, SP : Pontes, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

BLAY, Eva Alterman. *Eu não tenho onde morar: vilas operárias na cidade de São Paulo*. São Paulo: Nobel, 1985.

CHAVES, Marcelo Antônio. *Da periferia ao centro da(o) capital: perfil dos trabalhadores do primeiro complexo cimenteiro do Brasil. São Paulo, 1925 – 1945. 2005*. (Dissertação) Mestrado em História. Universidade Estadual de Campinas – SP.

CORRÊA, Marcos. *O discurso golpista nos documentários de Jean Manzo para o IPÊS (1962/1963)*. 2005. (Dissertação) Mestrado em Multimeios. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp – SP.

DREIFUSS, Renê Armand. *1964: A Conquista do Estado - Ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981;

FRANÇA, Andréa. O cinema entre a memória e o documental. *In.: Intexto*. Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 19, p. 1-14, julho/dezembro 2008.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. Reencenando o drama do passado: a greve no documentário *Os queixadas* (1978), de Rogério Corrêa. *In.: Revista Catarinense de História* [on-line], Florianópolis, n. 21, p. 103-117, 2013.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

MACDOUGALL, David. Films of memory. *In.: Visual Anthropology Review*. Volume 8, Number 1, Spring 1992.

MOREIRA, Jéssica; GOULD, Larissa. *Os Queixadas. Por trás dos 7 anos de greve*. São Paulo: FAPCOM, 2013.

REVISTA FILME CULTURA, n. 46, abril, 1986.

RODRIGUES, Iran Jácome (Org.). *O Novo Sindicalismo vinte anos depois*. Petrópolis: Vozes, 1999.

RODRIGUES, Iran Jácome. Igreja e movimento operário nas origens do novo sindicalismo no Brasil (1964-1978). *In.: História : questões e debates*. Curitiba, n. 29, p. 25-58, 1998.

Rogério Corrêa. Entrevista ao projeto *Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe trabalhadora no cinema nos anos 1970* em 2014.

ZANETTI, Lorenzo. *O novo no sindicalismo brasileiro: características, impasses e desafios*. Rio de Janeiro: FASE, 1995.