

Reencenando o drama do passado: a greve da Fábrica de Cimento Perus no documentário *Os queixadas* (1978), de Rogério Corrêa

Rafael Rosa Hagemeyer
Professor do Departamento de História
Universidade do Estado de Santa Catarina

Resumo:

Em 1977, Rogério Corrêa era um jovem estudante de cinema da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, que conquistou através do Prêmio da Comissão Estadual de Cinema, o financiamento para realização de um documentário cujo objetivo era resgatar a história de uma greve de trabalhadores da Fábrica de Cimento Perus, realizada em 1962 na capital paulista, e desdobramentos da ação sindical após o golpe militar de 1964.

A análise do documentário parte da tipologia elaborada por Bill Nichols, adaptada pelo historiador Robert Rosenstone a respeito do documentário histórico. Para abordar uma greve realizada quinze anos antes, Rogério Corrêa optou por colocar os personagens que haviam participado daquela mobilização para que reencenassem as situações de conflito: o momento da prisão de João Breno, presidente do sindicato, após a sua cassação pelos militares, o piquete de greve, as manifestações operárias e as assembléias realizadas no sindicato. Nesse sentido, é um documentário fortemente *performativo*, onde os personagens históricos revivem os momentos de decisão e os impasses de cada situação vivenciada. Esse tipo de proposta tem antecedentes históricos em outros países, como no filme *Misère au Borinage* (1933), de Joris Ivens, um dos precursores desse tipo de recurso de reconstituição histórica a partir da dramatização vivida pelos próprios participantes. É uma perspectiva que marcaria profundamente a produção do neorealismo italiano após a Segunda Guerra Mundial, partindo do pressuposto de trabalhar com cenários externos e utilização de amadores que desempenham diante das câmeras seu próprio papel social. No Brasil, esse tipo de proposta teria como marco o filme

Cabra marcado para morrer (1964), de Eduardo Coutinho, que tematizava as lutas de um sindicato de trabalhadores rurais no Nordeste do Brasil, mas que acabou não sendo concluído em função do golpe militar de 1964, que inviabilizou as filmagens e encarcerou participantes do filme sob suspeita de subversão.

Ao mesmo tempo, a curiosa e imprevisível reeleição de João Breno como presidente do sindicato, anos depois de sua cassação, evidenciam as contradições e mudanças do contexto político da abertura, antecipando o que viria ser chamado “cinema de intervenção” durante as grandes greves do ABC paulista. Através da análise do filme, sua proposta narrativa e suas características estilísticas, além das críticas, reportagens e entrevista com o autor do documentário, pode-se perceber o alcance e os limites dessa proposta de reconstituição histórica, na medida em que nem todos os personagens que tiveram destaque naqueles conflitos estão disponíveis para sua reconstituição – sobretudo os patrões, os fura-greves e as forças de repressão.

Palavras-chave: Cinema; abertura democrática, sindicalismo.

Em 1977, falar em greves no Brasil era algo que no cinema, televisão e meios de comunicação em geral era quase um crime. Oficialmente, o direito de greve estaria regulamentado pela lei 4330 de 1964, que impunha tantas condições e restrições que praticamente inviabilizavam qualquer tentativa de greve – razão pela qual ela ficaria conhecida como “lei anti-greve” (ESPERANÇA, 2007). Algumas greves legais ainda ocorreriam em São Paulo, em 1965. Mas as últimas grandes greves que haviam ocorrido no país foram as de Contagem e Osasco, em 1968, a última duramente reprimida pela polícia.

A propaganda oficial do regime ditatorial instaurado, nesse sentido, havia herdado muito da concepção sindical corporativista vigente no Estado Novo. Ainda que possível dentro da lei, a greve era mal-vista, como uma anomalia, um sintoma de enfermidade no tecido social, que poderia facilmente degenerar em agitação e caos. Após a decretação do Ato Institucional n.5, as greves haviam praticamente desaparecido do país, embora ainda “pipocassem” em algumas empresas, em

tempo parcial e de forma setorizada, ao lado de outras estratégias de resistência improvisadas no período. (DIAS & AZEVEDO, p. 727-729).

Foi nesse contexto de forte repressão aos trabalhadores e de censura nos meios de comunicação que o jovem estudante de cinema Rogério Corrêa apresentou à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo um projeto de documentário sobre a história dos “queixadas”, operários das fábricas do bairro de Perus, em São Paulo, que organizaram várias greves entre 1962 a 1967, e cujo presidente do seu sindicato, João Breno, havia sido preso logo após o golpe militar de 1964. Surpreendentemente, o projeto foi premiado e o documentário realizado ao longo do ano de 1978, coincidindo com a retomada do movimento grevista do final da década – e com o retorno de João Breno à presidência do sindicato dos “queixadas” nas eleições em 1977.

O filme se insere em um contexto no qual foram viabilizados vários filmes de temática grevista, produzidos através de uma rede de colaboração que articulava diversos profissionais e instituições culturais. Boa parte dos cineastas relacionados com essa produção, como Rogério Corrêa, havia passado pela universidade (notadamente a Universidade de São Paulo), embora poucos tenham ingressado na Escola de Comunicação e Artes, como ele. E no processo de produção atuava o fotógrafo húngaro Thomas Farkas, responsável pela produção de uma boa quantidade de documentários sobre a história e a realidade brasileira nas décadas de 1960 e 1970 – ao lado de quem Corrêa havia feito o seu primeiro filme, *Tem coca-cola no vatapá*. Uma outra instituição também relacionada ao seu filme era Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, na época ocupada por José Mindlin, um dos únicos empresários paulistas que não participavam da Operação Bandeirante – grupo de empresários que financiavam órgãos paramilitares de repressão ao “terrorismo” político, ou seja, organizações armadas de esquerda que realizavam ações contra a ditadura militar. Por outro lado, Mindlin dava suporte à TV Cultura, permitindo a produção de um jornalismo crítico, onde trabalhavam militantes do Partido Comunista Brasileiro, como o diretor Vladimir Herzog – que acabaria morrendo torturado pelo DOI-CODI em São Paulo - e o documentarista João Batista de Andrade. Apoiava também a produção de documentários através de

prêmios, como ocorreu com o projeto de *Os Queixadas* (1978), viabilizado através desse recurso.

Até 1975, os movimentos grevistas eram raramente registrados no mundo do documentário. Apesar da voga de produções ocorridas sobretudo na França e na Itália, após os movimentos de ocupação de fábrica de maio de 1968, o campo permanecia praticamente inexplorado no Brasil. Razões para tanto são da ordem do visual e do visível: greves eram vistas pelo regime como sintoma de desordem, e deveriam ser combatidas a qualquer preço – para isso, afinal, que o regime ditatorial militar havia sido instaurado. Por outro lado, uma vez que existissem, não deveriam ser repercutir na imprensa, e muito menos em uma mídia de massas tão influente quanto a televisão. As imagens dos operários em movimento grevista deveriam ser veiculadas apenas para os adultos, capazes de compreender que a exibição das imagens da violência de protestos populares nas ruas tinha como objetivo estimular a lembrança para exorcizar o passado maldito – no caso, o governo do presidente João Goulart.

Foi há muito pouco tempo (apenas onze anos) e o Brasil sofria de uma de suas piores crises. Greves sobre greves, ameaça de guerra civil, caos quase incontrolável, deterioração econômica e financeira, indisciplina invadindo os quartéis, inflação galopante forçando lá no alto, praticamente a cada semana, os preços de tudo. Foram momentos terríveis. [...] Você gostaria de voltar àqueles tempos?

A pergunta, endereçada aos “pais de família” pelo locutor Cid Moreira, bem como a música de terror ao fundo, não deixam dúvidas de que a resposta só poderia ser “não”. Oficialmente, portanto, as greves não existiam, a não ser em manifestações parciais e setORIZADAS em algumas fábricas, que não eram noticiadas nos jornais e muito menos ainda seriam pela televisão.

Resgatar a história do movimento grevista era, nesse sentido, algo bastante perigoso. A ideia havia surgido depois da experiência de Rogério Corrêa no fazer propriamente cinematográfico, particularmente seu trabalho como diretor de produção de Maurice Capovilla em seu filme *O Jogo da vida* (1974). Inspirado no conto *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*, em que Perus é um dos personagens que carrega consigo a memória das greves operárias daquele bairro paulistano, o filme deu a Rogério Corrêa teve a curiosidade pela história daquele movimento. Com

base nessa ideia, inscreveu-se com um projeto de documentário que contasse essa história. Surgia então a questão: como falar da história das greves operárias num período em que elas estão proibidas nas ruas e proscritas dos livros didáticos de História?

Quando afirmou que “*Os queixadas* é provavelmente o primeiro filme dos anos 1970 que tenta fazer a história do proletariado urbano” (p. 180), Bernardet provavelmente não conhecia o filme *Libertários* (Lauro Escorel, 1976), documentário do projeto de pesquisa “Imagens e história da industrialização”, coordenado pelo professor Paulo Sérgio Pinheiro, na Universidade Estadual de Campinas. Em certo sentido, *Libertários* era um milagre, caso raro na história do cinema brasileiro, uma vez que o movimento sindical brasileiro não havia sido muito registrado pelas câmeras, uma vez que estas, segundo Bernardet, sempre estiveram em sua maioria ao lado do poder constituído. E certamente o filme não teria sido possível sem um projeto mais amplo de criação do Arquivo Edgar Leuenroth (AEL), com a compra de uma fantástica coleção de jornais, compra de fotografias, ampla pesquisa iconográfica realizada pelo também documentarista Adrian Cooper e o resgate de filmes das antigas fábricas paulistas.

Ao discutir *Os anos JK* (Sílvio Tendler, 1980) perguntando “como fala a História”, ele aponta para as possibilidades e limites de se filmar com material de arquivo – sobretudo quando se trata de tentar resgatar a história dos movimentos populares. De acordo com Bernardet, O projeto de Tendler só foi possível porque se tratava da biografia de um Presidente da República, pois

outros temas, como sejam o movimento operário, a repressão e o medo durante o Estado Novo ou o governo Medici, a vida cotidiana etc., não poderiam ser tratados a partir desse sistema: filmes de montagem com material de arquivo. A recuperação, revalorização, ressignificação das imagens cinematográficas ligadas à história do Brasil acabam operando predominantemente, senão totalmente, no âmbito do poder. (BERNARDET, 2003, p. 251)

Para abordar uma greve realizada quinze anos antes, Rogério Corrêa iniciou uma pesquisa consultando os principais atores, entre líderes e ideólogos daquele movimento. De acordo com Jean-Claude Bernardet, eram João Breno, presidente

do sindicato dos trabalhadores das fábricas de cimento e cal de Perus; o padre Bianchi, com um discurso ligado à Igreja dos pobres; e o advogado Mário Carvalho de Jesus. Hoje, Rogério Corrêa teria à sua disposição a dissertação de mestrado de Élcio Siqueira (2009), dedicada àquele movimento, mas de qualquer forma não teria à disposição imagens suficientes para realizar um documentário expositivo tradicional no estilo teorizado por Nichols e descrito por Bernardet em relação aos anos *JK*, mas que também se aplica em boa medida em *Libertários*.

Entretanto, como viabilizar um filme sobre esses eventos com imagens de arquivo? Havia à disposição notícias de jornal, talvez alguma ou outra fotografia, e todo o restante deveria ser realizado com entrevistas e imagens atuais dos lugares onde os acontecimentos se sucederam. Elementos de caráter expositivo, com um narrador alinhavando os fatos, e depoimentos dos operários participantes e observadores ativos como o padre e o advogado dariam “preenchimento” para as imagens do filme. Estabelecer uma linha narrativa histórica era o desafio. Segundo o próprio Rogério Correa,

A ideia era fazer um documentário factual da greve, contar a historinha da greve. Na medida em que conheci o João Breno, que aprofundei meu relacionamento – aliás, muito bom, mil papos, etc. - com ele descobri que ali existia um personagem, o líder da greve. E resolvi centrar o filme nesse ponto, ele como o condutor da história. E tive a ideia dos caras representarem a greve ao invés de contarem a greve. É um filme sobre operários representando a própria história. (FILMECULTURA, 1986, p. 67)

O título da entrevista, *Trabalhadores encenam sua História* é sugestivo. Mais do que rememorar, a ideia é reviver determinadas experiências, representá-las no mesmo lugar onde elas se passaram, repetir os diálogos, os momentos mais dramáticos. Em contraposição com a postura pedagógica e dirigista que o intelectual assumia nos anos 1960, Bernardet percebe que

A esse intelectual que assume uma posição superior e que dita regras de ação provenientes antes de seus conhecimentos livrescos e de suas próprias aspirações do que de sua experiência, filmes dos anos 70 opuseram a imagem de um cineasta que, longe de querer ensinar, se elimina diante do comportamento popular, que seu filme apresenta, e, se algo há de ser ensinado, é ele, cineasta, que quer ser ensinado pelo povo. (BERNARDET, 2003, p. 262)

Isso não significa que a ideia de colocar os operários para narrarem sua própria história fosse absolutamente nova. Em 1933, Jóris Ivens filmou na Bélgica *Miséria em Borinage*, onde trabalhadores reencenavam diante da câmera uma greve por eles realizadas naquela localidade. Rogério Corrêa não conhecia a experiência de Ivens, e sua proposta tinha um alcance em certo sentido ainda maior, pois filmaria a reconstituição dos eventos quinze anos depois. Ou seja, o filme contaria com a participação de líderes sindicais que haviam sido presos em 1964, e eles reencenariam a ação que atraiu a repressão sobre eles – o que demonstra, em certo sentido, de que eles não mudaram de posição ao longo desse período, assim como já se sentiam mais seguros de que sua atuação no filme não lhes traria problemas com a polícia nesse novo contexto. Mas como observa Jean-Claude Bernardet, vários dos operários que atuam no filme encenando a greve não teriam idade suficiente para ter participado do movimento em 1962.

Uma experiência cinematográfica mais próxima da proposta por Rogério Corrêa havia sido tentada por Eduardo Coutinho em 1964, quando iniciou as filmagens de *Cabra marcado para morrer*. O filme, produzido através do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE), deveria reconstituir a história de João Pedro Teixeira, líder do Sindicato dos Trabalhadores Rurais (Liga Camponesa) de Sapé, assassinado por jagunços de fazendeiros da região. Elizabeth Teixeira, viúva do líder camponês, interpretava a si própria no filme, assim como outros camponeses que desempenhavam suas atividades de trabalho no Engenho Galiléia, coletivizado graças à ação dos camponeses e que por essa razão serviu de locação para as filmagens. Mas o golpe civil-militar de abril de 1964 impediu que o filme continuasse a ser produzido: o engenho foi cercado e os participantes foram presos, interrogados e torturados. Dedicado a discutir o filme *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, Bernardet observa a diferença da obra em relação a outros “filmes históricos”:

Nada de enfileirar fatos no espeto da cronologia e amarrá-los entre si com os barbantinhos das causas e efeitos. Que filmes históricos, no Brasil, escaparam às ilusões do historicismo? Bem poucos, se tantos (...). Que história nos propõe esse filme? Talvez devido à idade (...) vejo um projeto histórico preocupado em lançar uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado. Entre o antes e o agora, uma ruptura: 1964. Com a ruptura,

10.4025/6cih.pphuem.618

o projeto ideológico e cultural anterior a 64 corre o risco de ficar “parado no ar”, sem sentido, jogado na “lata de lixo da história”. Assim como o presente corre o risco de não ter sentido se não se enraizar numa anterioridade significativa. (BERNARDET, 2003, p. 227)

O projeto de *Os Queixadas* era em grande medida o mesmo, havendo ainda o problema de reencenar uma história recente cujos desdobramentos ainda estavam em curso. A estratégia de representar teatralmente acontecimentos a partir da memória daqueles que os vivenciaram, colocando-os como atores que representam seu próprio personagem é bastante ousada. Do ponto de vista da teoria do documentário, talvez por ser um caso raro, ou que raramente dê bons resultados, parece não ter recebido a devida atenção a respeito de suas implicações e dificuldades que envolve.

Se tentarmos aplicar a tipologia de Bill Nichols, percebemos que *Os Queixadas* situa-se entre o drama e o documentário – ou entre o participativo e o performático. Participativo porque conta com testemunhos dos participantes do movimento, que através de depoimentos rememoram os fatos relacionados ao movimento dos “queixadas”. Contém igualmente elementos do documentário observacional, na medida em que a posse da diretoria do sindicato eleita em 1977 foi inserida no filme (com legendas brancas da data sobreposta) para enfatizar o fato “presente” que permitiu, em grande medida, a realização do filme com a colaboração da diretoria atual do sindicato – presidida pela mesma pessoa – e utilizasse o espaço sindical como locação para reconstituir as discussões das lideranças do movimento no contexto grevista anterior.

Há, portanto, fatos de natureza diversa sendo exibidos diante da câmera – alguns como representação do passado, outros como apresentação do presente. Estes últimos seriam de natureza indexativa:

Sem dúvida, há um pouco de verdade na noção de que as imagens nos documentários muitas vezes têm uma relação indexativa com o mundo, mesmo que – como acontece com o “fato” na obra de história escrita – no que se refere ao momento individual ou cena: aquele político de fato se levantou diante de uma multidão e fez aquele discurso de posse (...). (ROSENSTONE, 2010, p. 109)

Essa natureza indexativa seria o que, ao fim, diferenciaria a ficção do documentário: em um caso, o espectador sabe que aquilo que lhe está sendo apresentado não “aconteceu na realidade”, mas está sendo representado. Certamente, o documentário “performático” ou “performativo” tem sido, em toda a tipologia de Bill Nichols, o mais problemático, devido ao deslizamento de sentido que esse conceito adquiriu – indo da performance enquanto dinâmica corporal à linguagem performativa de caráter subjetivo, intimista e afetivo, que contesta o discurso racional, objetivo e distanciado das “metanarrativas”.

Segundo Nichols, o modo performático de representação do real no cinema documentário utiliza recursos estilísticos diversos para colocar em questão a objetividade do sujeito de conhecimento, privilegiando posições subjetivas, tanto de atores sociais quanto do cineasta, ao invés de levantar teses abstratas sobre temas generalizantes. A livre combinação de narrativas sobre o vivido e o imaginado é comum neste modo, reforçando-se a sensação de que a experiência afetiva subjetiva é o que mais fortemente nos conecta ao mundo histórico. Embora este modo valorize o local, o particular e o incorporado subjetivamente, há uma forte marca de um posicionamento coletivo e de uma dimensão social neste modo de abordar o político através do pessoal. (SALIS, 2007, p. 102)

A interpretação acima frisa o fato de que a proposta assume a “subjetividade” daquilo que é apresentado ao espectador. Em geral, considera-se performativo o documentário de reminiscências, apresentado por um narrador que fala de si, suas lembranças, enfatizando o caráter afetivo que elas assumem. É o caso de muitas das lembranças de João Breno, mas não é ele quem dirige o filme e, embora seja o principal protagonista dos eventos, o foco narrativo do filme se desloca de sua trajetória algumas vezes. De outra forma, pode-se considerar também como performativa a maneira como os operários desempenham seu papel diante das câmeras, auto-representando-se ao encenarem diante das câmeras suas experiências vividas e rememoradas. Segundo Bernardet, essa performance nem sempre é muito convincente, por diversas razões, dentre as quais ele aponta o fato de que um figurante às vezes não está interpretando a si próprio, mas interpretando um “outro”, contrário à greve. Ou simplesmente porque estão representando algo que não viveram, pela pouca idade na época: “Os que viveram a greve de 1962 parecem mais decididos que os outros, cuja interpretação tímida lembra algum teatro colegial de fim de ano”. (BERNARDET, 2003, p. 181).

O fato é que ao mobilizar diversas modalidades de relação com a câmera e os eventos presentes e passados, Rogério Corrêa tinha diante de si o desafio de constituir uma narrativa que permitisse ao espectador compreender a natureza diversa de cada uma das imagens – o diálogo do presente com o passado. Ao alternar essas abordagens, evidentemente que brota uma certa reflexividade no documentário, uma “opacidade” nas imagens exibidas, na medida em que – mesmo que a equipe de filmagens não apareça diante da câmera – o espectador sabe que nem tudo aquilo que lhe é apresentado possui natureza indexativa. “O tempo da reconstituição e o tempo do momento reconstituído misturam-se constantemente” (BERNARDET, 2003, p. 180). Do ponto de vista narrativo, como compreender a natureza das imagens apresentadas com a história representada? E mais: do ponto de vista da montagem, como compreender a relação da cena apresentada com aquela que lhe é imediatamente anterior?

Bernardet coloca esse problema ao apresentar a cena inicial do filme:

Na cozinha de uma casa operária, um homem toma o café-da-manhã que a esposa lhe prepara; depois ela se senta à mesa. Sobre essas imagens, sons de rádio, discursos exaltados não muito inteligíveis, hinos (...) A seguir, o homem caminha em direção à rua, seguido pela câmera (...). O *travelling* está evidentemente no presente: é o tempo em que um operário dá um testemunho sobre o passado. Mas esse testemunho coloca em dúvida quanto ao tempo da sequência anterior: é uma sequência também no presente, tempo imediatamente anterior ao depoimento, ou é uma reconstituição da refeição a que alude o depoimento? Pelo rádio, optamos pela segunda hipótese. No entanto, o corte de uma sequência para outra nos encaminha para a primeira. (...) É o chamado “corte de movimento” que cria o encadeamento dos planos e das ações (...). (BERNARDET, 2003, p. 179-180)

A narrativa proposta em *Os Queixadas* é feita dessas idas e vindas, entre o passado “representado” e o presente “apresentado”, embora muitas vezes apresentado como memória, formulada como narrativa da memória (fala), ou através da representação dramática (encenação). Costurados pela edição, depoimentos e encenações vão se entremeando e apresentando uma visão unificada e coerente do processo, mas que também deixa claras as hesitações e contradições dentro do próprio movimento. Ao final, o desagrado do operário que ainda não tinha estabilidade no emprego e foi demitido, ficando sem a proteção do sindicato, causa profundo desconforto no dirigente sindical – que assume que

alguns foram sacrificados para beneficiar os “mais antigos”. As contradições do final do filme acabam por apontar ao espectador a possibilidade de outras narrativas daquela mesma história.

(...) na última seqüência, essa mesma memória é alvo de uma dúvida que não se desenvolve. Tal confiança na memória revela uma certa ingenuidade, assim como uma posição forte: construir uma história operária, geralmente eliminada da história, e que ela seja elaborada por proletários. Mas o realizador percebe o caráter parcial dessa memória, talvez mesmo sua falsidade. (BERNARDET, 2003, p. 186)

Como optar por expor essas vísceras do movimento grevista sem constranger o presidente do sindicato - que havia recentemente retornado ao cargo, que colaborou ativamente na realização do filme e que veria, quando o filme estivesse pronto, esse aspecto incômodo, que gerou tantos ressentimentos, sendo exposto? Politicamente, era difícil argumentar com base numa relação desigual de forças, em que o lado mais fraco deveria ser sacrificado. O espectador termina dando razão para os “novos”, que denunciam a traição daquela diretoria ao aceitar o acordo que permitia com que eles fossem demitidos.

O que fica colocado como problema é o lugar do intelectual-cienasta diante do movimento operário, e em que medida suas concepções políticas se impõem na interpretação do movimento – ou apenas reproduzem a visão de seus dirigentes. Segundo Bernardet,

O intelectual-cineasta se manifesta ao selecionar uma determinada corrente do movimento operário e apoiá-la em detrimento de outras. (...) Daí a hipótese: a presença do intelectual poderia se dar como uma projeção sobre o operário, com o intelectual vendo no discurso operário a expressão de suas aspirações ideológicas (...). (BERNARDET, 2003, p. 261)

Os queixadas não foi um filme de encomenda, mas um documentário financiado através de um prêmio da Secretaria da Cultura. Rogério Corrêa observa que, para garantir a independência na produção do filme, “todo mundo foi pago, inclusive as pessoas de Perus que nos prestaram informações, caso do Mário Carvalho de Jesus e do João Breno, porque eu quis fazer a coisa de maneira mais profissional possível, no sentido de não ter vinculação, não ter obrigação de defender aquele movimento” (FILMECULTURA, 1986, p. 67).

O que fica evidenciado no filme *Os Queixadas* é a dificuldade de se resgatar a história do movimento operário, seja pelo caráter parcial da memória de seus participantes, seja pela ausência de registros documentais de variada natureza (textos, notícias de jornal, fotografias e filmes) que permitam dar sustentação a uma produção de caráter audiovisual relacionada com essa memória. O caráter episódico e fragmentário do cinema brasileiro, apontado por Paulo Emílio Salles Gomes, também se verifica na história do movimento operário brasileiro. Na obra de Rogério Corrêa, esse caráter fragmentado e descontínuo perpassa a própria proposta do filme, que através de fragmentos de memória e da teatralização das situações lembradas, oferece ao espectador um mosaico que coloca em questão os problemas do sindicalismo e da organização da classe trabalhadora no Brasil, sem apontar para uma solução para os mesmos no momento presente. A diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, bastante consciente da importância do cinema para a politização dos operários, além de promover a produção de filmes sobre seu próprio movimento grevista, adquiriu *Os Queixadas*, bem como outros filmes sobre a história do sindicalismo brasileiro (como *Libertários*) para exibí-los na sede do Sindicato, nas comunidades e em outras campanhas de solidariedade aos grevistas. Embora o filme de Rogério Corrêa tematizasse o movimento sindical anterior a 1964, seu filme colocava várias questões que perpassavam o sindicalismo brasileiro desde suas origens até aquele momento: dificuldade de negociação com os patrões, falta de consciência de uma parte dos trabalhadores, a questão da violência diante da repressão policial, entre outros. Não formulava uma solução para eles, mas oferecia os problemas para o espectador pensar e tirar suas próprias conclusões:

É uma maneira de ver a história – não a história presente, que está acontecendo aqui e agora – mas com um certo distanciamento. É um problema de leitura. Sempre se exigiu do documentário uma apresentação precisa e objetiva daquilo que está exibindo. Não deixar margem de dúvida ao espectador, não colocar dúvidas, mas certezas. Meu filme não tem nada disso, mas apenas posições contraditórias se batendo, e deixa aberta essa discussão. (FILMECULTURA, 1986, p. 67)

Bibliografia:

10.4025/6cih.pphuem.618

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

DIAS, Luciana & AZEVEDO, Jô. Santo Dias. In: REBELDES BRASILEIROS. Coleções Caros Amigos. São Paulo, Editora Casa Amarela.

ESPERANÇA, Clarice Gontarski. A lei 4.330 e os caminhos da (i)legalidade das greves durante o regime militar. Anais do XXIV Simpósio Nacional de História. ANPUH, 2007.

FILMECULTURA, *Os operários e a fábrica de Lumière*. Ministério da Cultura/Embrafilme, abril de 1986.n. 46. p. 67.

ROSENSTONE, Robert. *A História nos filmes, os filmes na História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

SALIS, Fernando Álvares. O documentário corretivo: performance e performatividade na teoria de Bill Nichols. In: MACHADO Jr, Rubens; SOARES, Rosana Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa (orgs.). *Estudos de Cinema*. São Paulo: Annablume/ SOCINE, 2007.

SIQUEIRA, Élcio, *Melhores que o patrão: a luta pela co-gestão operária na Companhia Brasileira de Cimentos Portland Perus (1958-1962)*. Dissertação defendida no Departamento de História. Unicamp, 2009 [mimeo].