

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

GICELI WARMLING DO NASCIMENTO

**O CINEMA COMO INSTRUMENTO DE PROPAGANDA POLÍTICA
INTEGRALISTA (1932-1937).**

MARINGÁ

2016

GICELI WARMLING DO NASCIMENTO

**O CINEMA COMO INSTRUMENTO DE PROPAGANDA POLÍTICA
INTEGRALISTA (1932-1937).**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá, como requisito para obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: Política e Movimentos Sociais

Professor Orientador: Prof. Dr. João Fábio Bertonha

MARINGÁ

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá, PR, Brasil)

N244c Nascimento, Giceli Warmling do
O cinema como instrumento de propaganda política
integralista (1932-1937) / Giceli Warmling do
Nascimento. -- Maringá, 2016.
196 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. João Fábio Bertonha.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,
Departamento de História, Programa de Pós-Graduação
em História, 2016.

1. Integralismo. 2. Propaganda política. 3.
Cinema - Propaganda política - 1932-1937. 4. Ação
Integralista Brasileira (AIB) - 1932-1937. I.
Bertonha, João Fábio, orient. II. Universidade
Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas,
Letras e Artes, Departamento de História, Programa
de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDD 23.ed. 320.533

GV5-003670

Dedico este trabalho à minha Família...

Ela sempre foi meu porto seguro, garantindo tanto as condições emocionais, quanto financeiras para a realização desse trabalho. Devo à minha família a realização de grande parte dos meus sonhos. Realizei esse trabalho, muitas vezes, pensando em vocês!

AGRADECIMENTOS

“Não existe felicidade sem gratidão”. Nesse sentido, se estou feliz nesse momento é porque sei que tenho a quem agradecer. Sou muito grata a todos que contribuíram com esse trabalho.

Aos meus professores de História, Rainério Selhorst (Ensino Fundamental) e Jefferson de Pauli (Ensino Médio) por todas as aulas inspiradoras que me fizeram optar pelo curso de História. Aos professores da UNESPAR, pela minha formação e por todo apoio que sempre me deram. Um agradecimento especial ao professor Alexandre B. Valim, suas aulas eram cativantes e inspiradoras, agradeço também por ter me apresentado ao professor João Fábio Bertonha.

Sou muito grata ao professor João Fábio por ter me aceito, ainda em 2007, no grupo de Estudos sobre o Pensamento Autoritário e ter me estimulado a pesquisar essa temática. Agradeço também pela autonomia que me deu durante a pesquisa, mas sem deixar de me instruir quando eu precisava. Me sinto honrada por ter tido a oportunidade de trabalhar com um profissional que para mim sempre foi um referencial.

Nessa trajetória contei também com a ajuda do Geint (Grupo de Estudos sobre o Integralismo no Brasil). Sou muito grata a Renato Dotta e a Leandro Pereira Gonçalves pelas indicações, sugestões, pela ajuda com as fontes. Da mesma forma, sou grata pelas sugestões de Giovanny Noceti, Jefferson Rodrigues Barbosa, Thiago Amado, Márcia Carneiro, Gustavo Pontes, Odilon Caldeira. Agradeço também a Rafael Athaides por me fornecer o *Monitor Integralista* e a Luciana Agostinho pelas sugestões. A Luiz Gustavo Oliveira agradeço pelas fontes e por todas as sugestões e comentários ao trabalho.

Agradeço também ao cineasta Zeca Pires pelo apoio e pelas contribuições. Da mesma forma, agradeço a Eduardo Scorel por ter gentilmente cedido o filme “A Grande Parada Pliniana”. À Cinemateca Brasileira, sobretudo, a Alexandre Miyazato da Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes. Agradeço também à Cinemateca de Curitiba e a Marcos Stankiewicz Saboia, Hernani Heffner do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a Nilo Campos da Divisão de Memória da Funalfa. Sou grata também aos Arquivos Público do Estado de São Paulo, Paraná e Minas Gerais, além do Arquivo Público e Histórico do Município de Rio Claro "Oscar de Arruda Penteado" e da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

Pelas dicas, sugestões ou indicações de leitura agradeço também a Lucas B. Vilella, Rodrigo Archangelo, Celso Fernando Claro. Um agradecimento especial aos meus amigos e colegas de mestrado que compartilharam comigo experiências, angústias. Sou muito grata à Ingrid Caroline Ávila, Thauan Berthão, Bruna Morante, Thais Bassi, Herculanum Ghirello-Pires, Débora Russi. Aos meus colegas de linha de pesquisa, Natália Abreu Damasceno, Angelita Maquera e Aron Magno que me deram tanta força, vocês foram muito importantes nessa caminhada. Agradeço também aos colegas do Labtempo: Pedro Carvalho, Guilherme de Paula, Leonardo Belançon, José Victor Lara, Letícia Augustin.

Aos meus professores do mestrado, Luiz Felipe Viel, Solange Andrade, Sandra Pelegrini. Agradeço especialmente aos professores da banca de qualificação, Ângelo Priori e Reginaldo Dias, suas contribuições foram muito relevantes e procurei acatar as sugestões feitas ao trabalho. Agradeço muito ao professor Sidnei Munhoz que me escutou em alguns momentos difíceis. Uma das nossas conversas foi essencial para que eu pudesse continuar!

Aos meus amigos, agradeço pelo incentivo e pela compreensão, sobretudo para entender a minha ausência em muitos dos eventos que nos reuniam. Aos meus amigos do Recife que muito me ajudaram durante o tempo de “clausuro” para a escrita: Cícero Filgueiras, George Queiroz, Raphael Lima, Matheus Martins, Rafael Arruda, Marcos Neves, João Sacerdote.

Eu não teria condições de realizar esse trabalho sem o apoio da minha família, tanto financeiro, quanto emocional. Agradeço profundamente aos meus pais, Irmelinda Warmling e Manoel Cosmo por terem, apesar de todas as adversidades, possibilitado que eu pudesse estudar. Agradeço aos meus irmãos, Rafael e Anni, pelo apoio e carinho. À minha irmã Anni e ao meu cunhado Alex por terem me dado dois “presentes”: Heitor e Anna Clara. Agradeço aos meus avós, Albertinos e Ana, pelo carinho e por serem meu referencial de vida. Aos meus tios, tias, primos e primas, em especial aos meus tios João Carlos e Irene que possibilitaram com o auxílio financeiro e, sobretudo, emocional que eu continuasse o mestrado. Ao meu primo Jean pelas correções, pela ajuda com o alemão e à Jeane por ter me acompanhado durante a pesquisa, me escutando e me apoiando.

Por fim, agradeço à Capes pela bolsa de pesquisa e aos professores da Banca de defesa: Rafael Athaides, Ângelo Priori, Alexandre Valim e ao meu orientador João Fábio Bertonha.

Obrigada por tudo!

Não basta um decreto mais ou menos exigente. É preciso que o governo compreenda antes de tudo qual o papel da cinematografia na formação de uma Pátria. O Estado Integral dará ao cinema não só o apoio moral, como também, e, principalmente, o auxílio financeiro. Daí se organizarão grandes empresas. A indústria progredirá a nossa propaganda será cada vez maior.

Oswaldo Gouvêa, 12/10/1935.

NASCIMENTO, Giceli Warmling do. *O cinema como instrumento de propaganda política integralista (1932-1937)*. Maringá: UEM, 2016, 196 p.

Resumo:

Esse trabalho tem como objetivo levantar informações sobre como a Ação Integralista Brasileira (AIB) (1932-1937) utilizou o cinema para divulgar sua propaganda política. Dessa forma, por meio da imprensa do movimento, buscou-se levantar informações sobre como a AIB enxergava o cinema, além de informações sobre os filmes e seus produtores. A existência desses filmes, bem como outras informações sobre essas produções também foram levantadas na Cinemateca Brasileira. Assim, o trabalho está estruturado de forma a apontar como o movimento percebia o cinema, como foi montado um aparato para produzir filmes. Também buscou-se apresentar os cineastas que filmaram a AIB, bem como suas produções. Alguns elementos presentes nessas produções também foram apontados, assim como os limites da propaganda integralista por meio do cinema. Buscou-se com esse trabalho contribuir para o levantamento de informações sobre a utilização do cinema pela AIB, possibilitando que pesquisas mais historiográficas possam ser realizadas.

Palavras-chave: Integralismo, Propaganda Política, Cinema.

NASCIMENTO, Giceli Warmling do. *O cinema como instrumento de propaganda política integralista (1932-1937)*. Maringá: UEM, 2016, 196 p.

Abstract:

This study aims to gather information on how the Ação Integralista Brasileira (1932-1937) used the cinema to spread its political propaganda. It was sought to gather information to make it possible to understand how the AIB viewed cinema using its own press, as well as information about the films and their producers. The existence of these films, likewise information on these productions were in the “Cinemateca Brasileira”. Thus, the work is structured to point out how the movement perceived cinema, and how the film producing structure was conceived. It was also sought to present the filmmakers who filmed the AIB and its productions. Some elements in these productions were mentioned, as well as the range of AIB propaganda through film. This work tries to make a contribution to the collection of information on the use of film by AIB, allowing more historiographical research to be carried out.

Key words: Brazilian Integralism, Political propaganda, Cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1. Esquema da Secretaria Nacional de Propaganda.....	48
Ilustração 2. Detalhe do esquema da Secretaria Nacional de Propaganda	49
Ilustração 3. Coluna "Mundo Cinematográfico" presente no jornal <i>A Offensiva</i>	52
Ilustração 4. Coluna sobre cinema "A vida das sombras" presente na revista <i>Anauê</i>	53
Ilustração 5. Instrução para o desfile da Milícia integralista.....	64
Ilustração 6. Atividade de Matrangola em Joinville.....	74
Ilustração 7. Notícia sobre filme integralista.....	77
Ilustração 8. Ficha de Américo Matrangola no DOPS.....	79
Ilustração 9. Nota sobre as atividades do partido nazista de Blumenau e das atividades da AIB.....	82
Ilustração 10. Candidatos para o cargo de Deputado Estadual do Estado de Santa Catarina pelo integralismo.....	83
Ilustração 11. Atividades profissionais de Baumgarten.....	84
Ilustração 12. Desfile em Blumenau em junho de 1935.....	85
Ilustração 13. Propaganda de um filme integralista em Santa Catarina.....	86
Ilustração 14. Propaganda do filme nazista "Jovem Hitlerista Quex".....	86
Ilustração 15. Divulgação do filme "O Integralismo no Brasil" no jornal <i>A Offensiva</i>	108
Ilustração 16. Sala de espera do Cinema Rialto.....	108
Ilustração 17. Fachada do Cinema Rialto.....	108
Ilustração 18. O interior do Cinema Rialto durante a exibição do filme de Américo Matrangola.....	108
Ilustração 19. Propaganda da Sigma Filmes.....	112
Ilustração 20. Nota presente na contracapa da revista <i>Anauê</i>	112
Ilustração 21. Relação dos filmes censurados pela Comissão de Censura Cinematográfica.....	115
Ilustração 22. Edição dedicada ao Congresso Integralista.....	123
Ilustração 23. Fotografias do Congresso Integralista.....	123
Ilustração 24. Discurso do líder integralista.....	125
Ilustração 25. Desfile integralista em Curitiba realizado no dia 06/01/1935.....	125
Ilustração 26. Outro aspecto do desfile integralista em Curitiba.....	126
Ilustração 27. Trecho do filme onde aparecem integralistas.....	131
Ilustração 28. Inauguração do Núcleo Doce Grande.....	135

Ilustração 29. 3º Aniversário da Província da Guanabara - RJ.....	149
Ilustração 30. Publicidade de produtos integralistas.....	171

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Produções da Sigma Filmes elencadas na Filmografia Brasileira.	109
--	-----

ABREVIATURAS UTILIZADAS

AIB	Ação Integralista Brasileira
ABL	Associação Brasileira de Cinematografia
ANL	Aliança Nacional Libertadora
CB	Cinemateca Brasileira
DEOPS	Departamento Estadual de Ordem Política e Social
DD	Departamento Nacional de Doutrina
DF	Departamento Feminino
DFB	Distribuidora de Filmes Brasileiros
DIP	Departamento de Departamento de Imprensa e Propaganda
DJ	Departamento de Juventude
DNF	Departamento Nacional de Finança
DNP	Departamento Nacional de Propaganda
DOPS	Delegacia de Ordem Política e Social
FB	Filmografia Brasileira
GPC	Grande plano conjunto
INCE	Instituto Nacional do Cinema Educativo
LUCE	L'Unione Cinematográfica Educativa
mm	Milímetros
PA	Plano americano
PC	Plano conjunto
PD	Plano de detalhe
PG	Plano geral
PM	Plano médio
PMC	Plano médio de conjunto
PP	Plano próximo
PPP	Primeiríssimo plano

PRP	Partido Republicano Paulista
PRP	Partido de Representação Popular
PTB	Partido Trabalhista Brasileiro
q.p.s	Quadros por segundo
SEP	Sociedade de Estudos Políticos
SIPS	Serviço de Inquéritos Políticos Sociais
SNI	Secretaria Nacional de Imprensa
SNAFP	Secretaria Nacional de Arregimentação Feminina e dos Plinianos
SNP	Secretaria Nacional de Propaganda
UFA	Universum Film AktienGesellschaft
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – A PROPAGANDA POLÍTICA INTEGRALISTA POR MEIO DO CINEMA (1932-1937)	22
1.1. O que é propaganda política?.....	24
1.2. O cinema como veículo de propaganda política (1920/1930).....	30
1.3. O cinema nacional nos anos 1920/1930: a produção cinematográfica a serviço de diferentes projetos políticos.....	36
1.3.1. O cinema e os modernistas.....	38
1.3.2. O cinema em debate: produtores, exibidores e educadores em defesa do cinema nacional.....	41
1.4. O nascimento da Ação Integralista Brasileira e o cinema como parte do projeto político integralista.....	43
1.4.1. O cinema sob a ótica da imprensa integralista.....	50
1.4.2. A utilização do cinema pela AIB e a busca pelo poder.....	59
CAPÍTULO 2 – CINEGRAFISTAS/EMPRESAS CINEMATOGRAFICAS A SERVIÇO DO PROJETO INTEGRALISTA (1932-1937).....	67
2.1. CINEGRAFISTAS INTEGRALISTAS.....	69
2.1.1. Américo Matrangola.....	69
2.1.2. Frederico (Fritz) Rummert Jr.....	79
2.1.3. Alfredo Baumgarten.....	82
2.2. CINEGRAFISTAS NÃO INTEGRALISTAS.....	88
2.2.1. João Baptista Groff.....	88

2.2.2. João Gonçalves Carriço.....	96
2.2.3. Outras empresas cinematográficas: Cinédia e Pan Filme do Brasil, Botelho Films.....	98
CAPÍTULO 3 – A AIB NO CINEMA: OS FILMES QUE REPRESENTARAM O MOVIMENTO.....	103
3.1. Filme de Américo Matrangola	106
3.2. Filmes de Frederico (Fritz) Rummert Jr.	109
3.3. Filme de Alfredo Baumgarten	114
3.4. Filmes de João Baptista Groff	123
3.5. Filmes de João Gonçalves Carriço	138
3.6. Filmes produzidos pela Cinédia e Pan Filme do Brasil	147
CAPÍTULO 4 – A PROPAGANDA POLÍTICA INTEGRALISTA POR MEIO DO CINEMA E SEUS LIMITES.....	151
4.1. Breves considerações sobre a relação cinema-história.....	152
4.2. O que o integralismo queria “mostrar” com os filmes?.....	156
4.3. Os limites da propaganda política integralista por meio do cinema.....	162
4.3.1. A crítica ao integralismo por meio da imprensa oposicionista e a repressão política ao integralismo.....	163
4.3.2. As críticas por meio dos filmes.....	168
4.3.3. Limites internos.....	170
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	182
REFERÊNCIAS	187

INTRODUÇÃO

A iniciativa para realizar o presente trabalho partiu do seguinte questionamento: teria a Ação Integralista Brasileira (1932-1937), um movimento político com caráter fascista, utilizado o cinema como propaganda política, tal como fez alguns regimes e governos do período? A AIB é considerada o primeiro partido político de massas do Brasil, para conquistar essa adesão significativa de pessoas o movimento utilizou diversos meios de comunicação para difundir a sua propaganda política, entre eles o cinema. Nesse sentido, teria a AIB produzido filmes? Como o movimento enxergava o cinema? Quem produziu esses filmes e por quê? Onde eles estariam depositados? O que eles mostravam sobre a AIB? Esses filmes se pareciam com as produções fascistas? Onde foram exibidos? Eles receberam muitas críticas ou foram muito elogiados? Quem viu essas produções? São essas algumas das questões que nortearam essa pesquisa.

Destarte, objetivamos levantar informações sobre como o cinema foi utilizado como ferramenta de propaganda política para a AIB. Para tanto, buscamos compreender de que forma o movimento enxergava o cinema e suas funções, quem eram os produtores que filmaram para a AIB, o vínculo deles com o movimento, bem como quantos filmes foram produzidos. Além do mais, procuramos apontar os elementos presentes nos filmes, bem como os limites da propaganda por meio do cinema.

Apesar do crescimento de estudos sobre o integralismo nas últimas décadas, praticamente não há pesquisas sobre o uso político do cinema pelo movimento. Um dos poucos trabalhos que citaram esse esforço empreendido pela AIB foi o de Tatiana Bulhões (2007): “Evidências esmagadoras dos seus atos: fotografias e imprensa na construção da imagem pública da Ação Integralista brasileira (1932-1937)”, que aborda os usos e objetivos na publicação de fotografias na imprensa carioca pela AIB, além de analisar a importância atribuída pela AIB à propaganda. No entanto, ainda não foi realizado um levantamento sobre os filmes produzidos, sobre os produtores e os conteúdos desses filmes. Dessa forma, visamos contribuir para um levantamento de dados sobre essa questão, permitindo que pesquisas futuras sobre a temática possam ser realizadas.

O ponto de partida para discorrer sobre esses filmes e seus idealizadores foi uma consulta à *Filmografia Brasileira*¹(FB), uma base de dados disponível no site da Cinemateca

¹A Filmografia Brasileira tem como objetivo reunir, organizar e disponibilizar informações sobre toda a produção audiovisual produzida no país desde 1897 até os dias atuais. Acesso em: <http://www.cinemateca.gov.br/>

Brasileira. Nela, realizamos uma busca simples do termo “integralismo” e trinta e cinco filmes correspondentes ao termo foram encontrados; dentre essas produções, havia filmes ficcionais produzidos após o fim da AIB e que faziam alusão ao integralismo. Todavia, selecionamos apenas os filmes produzidos no período de atuação legal do movimento (1932-1937), totalizando em vinte e duas produções, incluindo cinejornais e documentários.

Constatamos que a maioria dessas produções foram realizadas por quatro cinegrafistas: pelo mineiro João Gonçalves Carriço, o paranaense João Baptista Groff, o catarinense Alfredo Baumgarten e o alemão Frederico (Fritz) Rummert Jr. Um dos filmes selecionados não trazia o nome do produtor, apenas informava que foi desenvolvido pela Ação Integralista Brasileira, trata-se do filme “O integralismo no Brasil”, produzido pelo cinegrafista integralista Américo Matrangola. Além disso, verificamos que havia alguns documentários e cinejornais produzidos entre o final da década de 1930 e meados da década de 1940 (após o fim da AIB (1937-38)) que mencionavam o integralismo, mas realizando uma crítica a ele.

A partir desse levantamento inicial, averiguamos dados sobre os filmes, como ano de produção, produtor, censura, metragem da película etc. Num segundo momento, pesquisamos sobre essas produções na *Biblioteca Paulo Emilio Salles Gomes* (Cinemateca Brasileira). Além de assistirmos os filmes disponíveis, procuramos por outras fontes correspondentes a essas produções, tais como fichas filmográficas, censura e recortes de jornais. Dos vinte e dois filmes sobre a AIB elencados pela FB, apenas sete puderam ser assistidos, pois as demais películas não estão na instituição ou não existem mais. A *Filmografia Brasileira* é uma base de dados, mas não é uma base de acervo, portanto muitos dos filmes elencados não estão disponíveis. Assim, o levantamento de informações sobre esses filmes e produtores exige um cruzamento com outras fontes. A própria *Filmografia Brasileira* é feita com base nesse cruzamento de fontes, uma vez que ela é constituída do:

visionamento de materiais audiovisuais disponíveis e na pesquisa em documentação correlata. Anotação de letreiros dos materiais salvaguardados no acervo, arquivos digitais de obras restauradas na própria instituição, documentação não fílmica como anuário de jornais, roteiros de longas e curtas-metragens, textos de locução para cinejornais, livros e periódicos, pesquisas acadêmicas e em documentação de fundos pessoais e institucionais são as principais fontes de dados. (*Filmografia Brasileira*).

Procuramos cruzar as referências disponíveis na FB com as encontradas na imprensa integralista, a fim de reunir o maior número possível de informações sobre essas obras e seus

produtores. A imprensa integralista constituía-se de uma variedade de periódicos e revistas organizados em torno do consórcio *Sigma – Jornais Reunidos* (1935), que estava atrelado à Secretaria Nacional de Propaganda do movimento, bem como à Secretaria Nacional de Imprensa. De acordo com Cavalari (1999, p.89) as publicações integralistas eram padronizadas de acordo com as ideias do movimento. No entanto, a diagramação e o tamanho dos periódicos e revistas poderia variar de uma localidade para outra. Essas publicações eram destinadas aos integralistas e buscavam informar aos militantes sobre as atividades do movimento e sobre a doutrina integralista. Nesse sentido, analisamos três publicações com informações sobre as atividades do movimento: os jornais *Monitor Integralista* e *A Offensiva* e a revista *Anauê*.

O periódico *Monitor Integralista* (1933 a 1937) era considerado o órgão oficial da AIB. Editado no Rio de Janeiro e subordinado ao Chefe Nacional (Plínio Salgado), publicava todas as resoluções, estatutos e normas para os militantes. Destarte, buscamos informações sobre a criação do Departamento Nacional Cinematográfico do movimento e sobre os filmes e seus produtores elencados na *Filmografia Brasileira*. Esse periódico encontra-se depositado no Arquivo Público Histórico de Rio Claro - Oscar de Arruda Penteado.

Tanto o periódico *A Offensiva*, quanto a revista *Anauê* estão disponíveis na Biblioteca Nacional e no Arquivo Histórico de Rio Claro; há cópias digitalizadas no Centro de Documentação da Universidade Estadual de Maringá. O jornal *A Offensiva* (1934 a 1938) foi editado no Rio de Janeiro e dirigido por Madeira de Freitas, chefe do Departamento de Propaganda da AIB, sob orientação de Plínio Salgado. O jornal contava com uma coluna específica para cinema, em que eram publicadas críticas a filmes nacionais e internacionais, informações sobre filmes integralistas, notas sobre eventos que seriam filmados e discussões sobre alguns problemas do cinema nacional.

A revista *Anauê* (1935 a 1937), editada no Rio de Janeiro, sob orientação do Chefe Nacional e dirigida por Eurípides Cardoso de Menezes, também possuía uma coluna sobre o cinema que trazia artigos de opinião sobre o tema. Os artigos eram escritos por integralistas e para integralistas e deveriam estar de acordo com a doutrina do movimento, dessa forma os artigos publicados na revista passavam pela avaliação da Secretaria Nacional de Propaganda e pelo Departamento de Imprensa chefiado por Custódio Viveiros.

Os artigos dos intelectuais ligados ao movimento publicados nas colunas e notas, tanto do *A Offensiva*, quanto da *Anauê*, indicavam a “visão” do movimento sobre o cinema.

Portanto, as revistas e até mesmo os periódicos integralistas podem ser entendidos como uma “rede de sociabilidade entre os intelectuais”. Segundo Sirinelli (2003, p.249), as revistas são um “observatório de primeiro plano da sociabilidade de microcosmos intelectuais”, ao mesmo tempo elas podem ser “um lugar precioso para a análise do movimento das ideias”. Nesse sentido, as publicações integralistas expressavam a noção que os intelectuais do grupo tinham sobre a função (ou as funções) do cinema para o movimento. Contudo, como já assinalamos, essas opiniões deveriam estar em consonância com o corpo editorial das publicações e com as ideias integralistas.

Além dessas três publicações, examinamos o que alguns dos jornais integralistas publicados em Santa Catarina e Paraná diziam sobre os filmes integralistas e seus produtores. Consultamos os jornais *Cidade de Blumenau*, *Blumenauer Zeitung*, *Flamma Verde*, *O Pharol*, *Anauê* e *A notícia*. Esses materiais estão depositados na Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina; algumas edições do jornal *A Razão* e outras publicações que informavam sobre o cinema integralista estão presentes na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Levantar essas informações sobre os cineastas e seus filmes na imprensa integralista é extremamente necessário, pois, como afirma Michelle Lagny (1997), os filmes são uma fonte documental importante para o estudo das representações e da estética do filme em si, mas ele nos diz muito pouco sobre quem viu esses filmes e sobre o sistema que os produziu (LAGNY, 1997, p.127). Dessa forma, a pesquisa nas fontes impressas integralistas e a documentação em arquivos históricos como a Cinemateca é fundamental para um quadro mais completo das produções.

Para levantar informações sobre os cinegrafistas que filmaram a AIB, recorreremos à bibliografia do chamado cinema silencioso brasileiro, à imprensa integralista e às fichas e prontuários policiais elaboradas pela Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS) sobre as atividades desses cineastas. Tais materiais estão nos Arquivos Públicos de São Paulo, Paraná e Minas Gerais. Entendemos que as informações apresentadas nessa documentação policial possuem um “estatuto de verdade” quanto à ação policial, mas não necessariamente quanto à ação dos sujeitos fichados; assim, colhemos apenas informações básicas sobre o local e data de nascimento, locais onde moraram etc. Os motivos que levaram esses cineastas a serem fichados não foram considerados como “provas reais” sobre suas atividades “subversivas”, mas nos levaram a refletir sobre a causa desses indivíduos serem investigados.

Quanto aos filmes, adotamos dois procedimentos. Na imprensa integralista e na Filmografia Brasileira, investigamos onde as filmagens dos filmes destruídos/desaparecidos foram realizadas, o ano de produção, quem produziu e os possíveis conteúdos. Em relação aos filmes que constam na Cinemateca Brasileira, esses foram assistidos e descritos no trabalho. Alguns filmes tiveram os planos reproduzidos². É importante frisar que, neste momento, não era o nosso objetivo realizar uma análise do texto fílmico propriamente dito, mas essa tarefa precisa ser realizada.

Como referência para a realização desse trabalho, utilizamos alguns estudos presentes nos eixos: integralismo, propaganda política e cinema. Em relação ao integralismo, adotamos os estudos de Trindade (1979, 2004), Cavalari (1999), Bertonha (2008), entre outros. Esses trabalhos consideram que a AIB, embora possuísse suas peculiaridades nacionais, foi um movimento do tipo fascista no Brasil, uma vez que o movimento possuía uma base social, estrutural e ideologia semelhantes ao fascismo europeu. Em relação à propaganda política, concebemos como referência tanto os trabalhos clássicos que versam sobre o conceito, a exemplo Tchakhotine (1938) e Domenach (1955), bem como trabalhos que analisam a propaganda política em regimes tanto democráticos, quanto autoritários, como os trabalhos de Capelato (2009) e Pereira (2003, 2012).

Sobre o cinema, embora o trabalho não tenha a pretensão de estudar o chamado “circuito comunicacional” como um todo, ou seja, a produção, mediação e recepção dos filmes, fizemos uso de trabalhos próximos à chamada “História Social do Cinema” (a exemplo de Lagny (1997), Valim (2012)), assim como da Historiografia sobre o Cinema Brasileiro, como os trabalhos de Galvão (1975), Xavier, I (1978), Bernardet (1979), Bernardet & Galvão (1983), Simis (2008), entre outros.

Por fim, compreendemos que para realizar um estudo que leve em conta o uso político do cinema para realizar a propaganda política de um partido, é necessário se aproximar tanto da chamada Nova História Política, da História Intelectual, da História do Cinema e da História Cultural do Político. Essas aproximações teóricas vão depender das questões que o pesquisador pretende responder com a pesquisa.

² Os filmes de João Carriço foram cedidos pela Divisão de Memória da Funalfa – Juiz de Fora, alguns deles tiveram seus planos (imagens) reproduzidas no trabalho. Os demais filmes reproduzidos estão presentes no *Banco de Conteúdos Culturais* da Cinemateca Brasileira e por estarem em domínio público também foram reproduzidos.

No decorrer da pesquisa, nos deparamos com algumas dificuldades que nos impuseram fazer escolhas, essas mudaram os rumos da pesquisa. Num primeiro momento, a intenção era analisar os filmes integralistas pensando as representações que eles veiculavam, uma possível estética integralista e a ideologia presente nos filmes. Todavia, grande parte dos filmes produzidos sobre o integralismo não existem mais, como os filmes de Américo Matrangola e da *Sigma Filmes*, por exemplo. Segundo Morettin (2014, p.55), menos de 10% dos filmes do chamado “cinema silencioso brasileiro”³ sobreviveu. Os filmes sobre o integralismo se perderam por fatores diversos, como causas naturais (enchentes e incêndios) e causas políticas, como destruição proposital desses acervos e falta de uma política de preservação (eficiente) dos acervos audiovisuais no país.

O filme de Américo Matrangola sobre as atividades da AIB no país, *O integralismo no Brasil*, foi queimado pelo próprio cineasta ainda na década de 1930, temendo represálias do Estado Novo. Provavelmente, o mesmo deve ter ocorrido com os filmes da *Sigma Filmes*, de Fritz Rummert Jr. Sobre o acervo fotográfico e cinematográfico de Alfredo Baumgarten, grande parte dele foi destruído por uma enchente na cidade de Blumenau em 1957 ou foi destruído pela Polícia Militar do Estado de Santa Catarina. Os cinejornais de João Carriço, por sua vez, após anos de abandono, o que ocasionou a deterioração do material, foram jogados no Rio Paraibuna – MG, no começo da década de 1970. Os filmes de João Groff também não ficaram imunes à destruição, parte deles foram destruídos num incêndio ocorrido na Cinemateca Brasileira em 1957, e outra parte em um galpão onde Groff guardava seus filmes. Apesar de toda destruição, as iniciativas de algumas pessoas ajudaram a preservar o que sobrou das películas, como afirma Eduardo Escorel (2003):

Muitas vezes a preservação de uma filmagem valiosa deve-se ao mero acaso. Um diretor dá a um colega um rolo de filme que recebera de um produtor. Entregue o material à guarda da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, assegura-se, assim, a preservação do que está identificado na própria película como sendo “A grande Marcha Pliniana”, manifestação integralista no Centro do Rio de Janeiro, ocorrida provavelmente em 1937. Lá estão Plínio Salgado, líderes e militantes, no momento em que, acreditando estar às portas do poder, encontravam-se, na verdade, às vésperas da derrocada. Quem terá filmado essas imagens? Terão sido exibidas em público alguma vez? Como foram obtidas pelo produtor e o que o levou a entregá-las ao diretor? É provável que nunca venhamos a saber as respostas a essas questões.

³ O “cinema silencioso brasileiro” compreende os filmes produzidos desde o final do século XIX (por volta de 1898) até aproximadamente 1930, quando o advento do som produziu mudanças na produção cinematográfica.

De todo modo, casos fortuitos e de origem imprecisa como esse, mal ou bem, contribuíram para que a perda da nossa memória audiovisual não fosse completa (ESCOREL, 2003, p.47-48).

Alguns filmes foram salvos graças ao “acaso”, como “A Grande Marcha Pliniana”⁴ (que será apresentado no final desse trabalho) e parte do filme de Baumgarten entregue ao cineasta Zeca Pires. No entanto, a preservação de grande parte do nosso acervo audiovisual deve-se muito mais à iniciativa de pessoas que devotaram suas vidas à salvaguarda desse material, como Valêncio Xavier, Ismail Xavier, Alex Vianny, Paulo Emílio Salles Gomes, o próprio Eduardo Escorel e Zeca Pires, entre outros tantos. Apesar de todo esforço empreendido, há muito que se fazer, tanto em termos de preservação, quanto de pesquisa desse material. Muitas obras, mesmo estando sobre a tutela de instituições, ainda não foram telecinadas e as que foram ainda aguardam por seus pesquisadores. Além do mais, muitas películas estão nas mãos de terceiros e armazenadas em condições inadequadas.

Outra dificuldade encontrada ao se trabalhar com essa documentação, como aponta Morettin (2014, p. 51), é lidar com as versões disponíveis nos acervos e com o risco de não determinar com exatidão de que cópia se trata. O historiador, tendo em vista sua preocupação com a origem e integralidade das fontes, deve informar a cópia e o local, mesmo que virtual, que foi consultado (MORETTIN, 2014, p.54). Alguns dos filmes sobre o integralismo assistidos na Cinemateca Brasileira possuem versões na internet, de forma que eles foram editados, musicados e receberam legendas. Com isso, priorizamos assistir as versões depositadas na CB, uma vez que a instituição, que preza pela conservação desses materiais, tem critérios para sua catalogação.

Por mais que o filme que foi depositado na CB possa ter passado por alterações ou ter sofrido deteriorações, ao menos há uma noção de qual cópia estamos nos referindo no trabalho. Essa preocupação em citar a origem da fonte consultada não garante que surjam outros problemas. Por exemplo, o filme “Primeiro Congresso Meridional Integralista”, que mostra um dos eventos mais importantes da AIB e revela muito de sua organização e ritualística, possui dois registros na CB, um para o cineasta integralista Alfredo Baumgarten e outro para João Baptista Groff. Dessa forma, definir a autoria da obra, muitas vezes, torna-se uma tarefa complicada. Segundo Ferro (2010, p. 90-97), alguns aspectos de análise desses documentos (no caso, o autor trata dos cinejornais) precisam ser feitos, como uma crítica à autenticidade da obra, a crítica da identificação e a crítica analítica dos filmes.

⁴ O título correto do filme é “A Grande Parada Pliniana”. Este filme é apresentado no capítulo 4 deste trabalho.

Além de todas essas questões, outra dificuldade quando se utiliza o filme como fonte ou objeto é a leitura do texto fílmico, uma vez que sua leitura é diferente e mais complexa do que o texto escrito, e muitos historiadores não estão preparados para tal leitura. Temas como a falsa transparência da imagem, a montagem e a narrativa do filme não fazem parte da formação do historiador, tornando essa tarefa de análise do texto fílmico ainda mais complexa (LAGNY, 1997, p.199).

Apesar disso, as dificuldades expressas não impedem a realização de uma pesquisa com esse tipo de documentação. No máximo, elas impõem outras escolhas, como utilizar outras fontes ou ainda deixar questões mais teóricas sobre o texto fílmico para depois, priorizando um levantamento sobre o contexto de produção desses filmes, por exemplo. Foi o que buscamos fazer.

A dissertação está estruturada da seguinte forma: no primeiro capítulo, apresentamos como a propaganda política e o uso do cinema para fins políticos foi uma preocupação do período (primeira metade do século XX) e como a Ação Integralista Brasileira, ao partilhar dessa preocupação, montou um aparato para produzir e exibir filmes de propaganda. No segundo capítulo, discorremos sobre os cinegrafistas (integralistas ou não), empresas que filmaram as atividades da AIB (1932-1937) e os possíveis vínculos deles com o projeto integralista. No terceiro capítulo, abordamos os filmes sobre a AIB e, por fim, no quarto capítulo realizamos um balanço das produções sobre o integralismo e apontamos os limites dessa propaganda política.

**CAPÍTULO 1 – A PROPAGANDA POLÍTICA INTEGRALISTA POR
MEIO DO CINEMA (1932-1937)**

Nas últimas décadas, no Brasil, foram produzidos alguns trabalhos⁵ significativos sobre um fenômeno típico da sociedade de massas da primeira metade do século XX, a propaganda política. Esta desempenhou um papel importante na conquista e na manutenção do poder de governos e regimes, tanto autoritários quanto democráticos. Nesse esforço de influenciar e conquistar a opinião pública, um meio de comunicação se destacou: o cinema. Nesse sentido, URSS, Itália, Alemanha, Estados Unidos, entre outros, passaram a exercer um controle maior sobre a produção cinematográfica em seus países e utilizar o cinema como uma ferramenta para veicular valores e ideias políticas.

No Brasil, o cinema também foi utilizado para fins políticos, mas para que isso acontecesse, algumas barreiras que impediam a produção e a qualidade do cinema nacional precisavam ser derrubadas. Os debates sobre os problemas e “usos” do cinema no país foram constantes nas décadas de 1920/1930. Intelectuais, educadores, produtores e exibidores de filmes discutiam o papel do cinema na formação de uma consciência nacional e na veiculação de “bons valores”. Dessa forma, a produção cinematográfica passou a fazer parte de diferentes projetos políticos. Nesse contexto, um movimento político se destacou na discussão e na produção de filmes para atender seus objetivos políticos: a Ação Integralista Brasileira (1932-1937).

Nosso objetivo nesse capítulo é apresentar como esse movimento, considerado o primeiro partido político de massas do Brasil⁶, pensou e utilizou o cinema para atingir seus propósitos. Inicialmente, apresentamos o conceito de propaganda política e os problemas decorrentes do seu uso. Seguimos a discussão, exemplificando o uso do cinema para difundir a propaganda política em alguns países durante as décadas de 1920/30. Dessa forma, procuramos mostrar como o cinema era uma preocupação do período e que inspirou um debate sobre seus “usos” também no Brasil. Após essa discussão, será apresentada brevemente a Ação Integralista Brasileira e mostrado como a AIB (através de sua imprensa) via o cinema e como o movimento, no decorrer de sua trajetória, montou um aparato para produzir e distribuir filmes.

⁵GARCIA, 1999; ALMEIDA, 1999; CAPELATO, 2009; PEREIRA, 2012, entre outros.

⁶CAVALARI, 1999, p.34.

1.1. O que é *propaganda política*?

O uso da palavra propaganda ainda gera algumas confusões, porque ela é comumente associada à publicidade. Embora seja difícil separar a noção de propaganda e publicidade quando nos referimos à propaganda política, sobretudo aquela desenvolvida na primeira metade do século XX, essa diferenciação precisa ser feita. Antes disso, entretanto, é necessário retomar o significado original da palavra “propaganda”.

A prática da propaganda é tão antiga quanto a própria sociedade, já que as relações de poder perpassam a história da humanidade. Contudo, a ideia de propaganda vem de uma comissão de cardeais convocada pelo Papa Gregório XV em 1622 para orientar a difusão da palavra cristã em missões estrangeiras, chamada *Congregatio de Propaganda Fide* (Congregação para a Propagação da Fé). Porém, com o passar do tempo, a palavra assumiu outras conotações, inclusive a de propagar conceitos e valores políticos e não apenas religiosos, ganhando, inclusive, um caráter extremamente pejorativo.

Portanto, ao tratar de propaganda política de massa nos referimos a um conjunto de regras e técnicas empregadas para propagar ideias e valores por meio dos modernos meios de comunicação (rádio, cinema, etc.). Assim sendo, a propaganda política é um fenômeno da sociedade de massas da primeira metade do século XX. Já a publicidade pode ser entendida como o conjunto de regras e técnicas empregadas para divulgar produtos e serviços. É também um fenômeno do século XX, da sociedade pós - Revolução Industrial e está ligada diretamente à sociedade de consumo (GOMES, N., 2004, p.53).

Essa preocupação em distinguir propaganda política de publicidade está presente nos primeiros estudos sistemáticos sobre o tema. Serguei Tchakhotine, em sua obra *A Mistificação das Massas pela Propaganda Política* (1938), possuía uma preocupação com tal distinção. Além do mais, seu trabalho, fortemente influenciado por Pavlov⁷, buscava revelar e alertar sobre os mecanismos de propaganda utilizados pelos nazistas e fascistas, bem como pelos próprios soviéticos para exercer o que o autor chamava de “violência psíquica”. Seu trabalho se tornou uma referência, se esgotando ainda no ano da publicação do livro, mas também foi alvo de censura, sobretudo na França, o que não impediu que a sua obra fosse lida e discutida mundo afora.

⁷ Ivan Pavlov desenvolveu a teoria dos “reflexos condicionados” ao estudar a fisiologia do sistema gastrointestinal dos cães. Devido aos seus experimentos foi considerado o pai da psicologia científica.

Outro clássico nos estudos sobre a propaganda política e que retoma muitos dos preceitos discutidos por Tchakhotine é a obra *A Propaganda Política* do francês Jean Marie Domenach, escrita em meados da década de 1950. Domenach entende a propaganda política como um fenômeno dominante da primeira metade do século XX, relacionada com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e com uma “sociedade de massas”. Em seu trabalho, o autor discute o ambiente necessário para o aparecimento da propaganda política, como a aglutinação nacional, a concentração urbana e a invenção de novas técnicas.

Domenach entende que há uma simbiose entre publicidade e propaganda, mas assim como Tchakhotine, faz uma distinção entre as duas, uma vez que a propaganda política não vende um produto, mas sim uma ideia política. Para o autor, durante o século XX, dois líderes se portaram como verdadeiros “gênios” da propaganda política: Lênin e Adolf Hitler. Os dois souberam fazer da propaganda uma “arma de guerra” para atingir seus inimigos e também para conquistar novos adeptos. Domenach, no entanto, faz uma distinção entre a propaganda do tipo leninista e a hitlerista e afirma que o “hitlerismo corrompeu a concepção leninista de propaganda. Transformou-a numa arma em si, utilizada indiferentemente para todos os fins”. (DOMENACH, 1955, p.40).

Em seu pequeno livro, Domenach discute também que a propaganda política é “polimorfa e dispõe de recursos quase ilimitados”, assim, não é possível encerrar a propaganda dentro de um número de leis. (DOMENACH, 1955, p.52). Contudo, o autor elenca algumas das técnicas e leis de funcionamento da propaganda política, são elas: 1ª) Lei de Simplificação e do Inimigo Comum; 2ª) Lei de Ampliação e Desfiguração; 3ª) Lei da Orquestração; 4ª) Lei de Transfusão; 5ª) Lei de Unanimidade e de Contágio. (DOMENACH, 1955, p.56-83).

A 1ª lei está relacionada com a clareza e concisão daquilo que se quer propagar. Nesse sentido, palavras de ordem e slogans foram amplamente utilizadas, uma vez que sintetizam e concentram uma ou mais ideias em poucas palavras. Os símbolos também foram empregados, já que são simples de se reproduzir e carregam em si mensagens ou conceitos que evocam sentimentos. Essa simplificação também envolve a criação de um inimigo, ou seja, gera uma individualização do adversário. Essa prática tem, para Domenach, várias vantagens, e uma delas seria “ligar esse ínfimo grupo de adversários declarados a uma só categoria ou a um só indivíduo”. (DOMENACH, 1955, p.59). Destarte, repetidamente os diversos adversários eram

conjugados e relacionados, de forma que as pessoas logo não pudessem fazer uma distinção entre eles.

A 2ª lei diz respeito à ampliação exacerbada de uma ideia já simplificada. Trata-se de “graduar e pormenorizar o mais possível, e logo apresentar a tese em bloco e de maneira a mais surpreendente”. (DOMENACH, 1955, p.62). A 3ª lei está relacionada a repetir as ideias, mas de formas diferentes, a fim de evitar o tédio. Assim, a lei da orquestração “consiste na repetição por todos os órgãos de propaganda, nas formas adaptadas aos diversos públicos e tão variada quanto possível” (DOMENACH, 1955, p.65). A 4ª lei é da transfusão, é de grande importância. Nesse aspecto, Domenach explica que “jamais acreditaram os verdadeiros propagandistas na possibilidade de se fazer propaganda a partir do nada e impor às massas não importa que ideia e não importa que momento”. (DOMENACH, 1955, p.69).

Assim, a propaganda não é imposta às massas, ela apenas explora os sentimentos conscientes e inconscientes presentes nas pessoas ou no grupo. Segundo Domenach, a propaganda “age sempre sobre um substrato preexistente, seja na mitologia nacional (a Revolução Francesa, os mitos germânicos), seja simples complexo de ódios e de preconceitos tradicionais”. (DOMENACH, 1955, p.70). A 5ª lei, citada por Domenach é a da “unanimidade e de contágio”. Nela, o autor discute sobre uma tendência dos indivíduos de harmonizarem suas concepções com os seus semelhantes:

inúmeras opiniões não passam, na realidade, duma soma de conformismos, e se mantém apenas por ter o indivíduo a impressão de que a sua opinião é a esposada unanimemente por todos no seu seio. Em consequência, será tarefa da propaganda reforçar essa unanimidade e mesmo criá-la artificialmente. (DOMENACH, 1955, p.73).

Para criar a impressão de unanimidade, a propaganda recorre a manifestações e desfiles de massa, provocando nos indivíduos o sentimento de pertencimento ao grupo, que ficam sob efeito de um “contágio psíquico” quando participam dessas manifestações. Logo, a propaganda recorre a diferentes meios de contágio, como as manifestações de massa, os comícios e os desfiles. Neles, por sua vez, estão presentes diferentes elementos responsáveis por transformar a multidão num único ser, como as bandeiras, os estandartes, emblemas, insígnias, inscrições, legendas, uniformes, música, projetores, tochas, e entre outros. Essas manifestações carregadas de simbologia sempre possuem um “condutor” responsável por

guiar a multidão durante esses espetáculos, ajudando-os na “encenação” de poder e grandeza frente aos adversários.

Além da propaganda, Domenach cita algumas regras da contrapropaganda, ou seja, “a propaganda de combate às teses do adversário”. (DOMENACH, 1955, p.83). Essas regras consistem em desmontar os temas dos adversários e atacar os seus pontos fracos. O autor pontua sobre os perigos de se atacar frontalmente uma propaganda adversária poderosa e indica a necessidade de colocar a propaganda do adversário em contradição com os fatos, ridicularizando-os e impondo o seu clima de força, e afirma que uma das formas mais simples de realizar a contrapropaganda é dizendo a verdade. Ele cita, por exemplo, que durante a guerra alguns propagandistas mentiram tanto sobre a situação política/econômica de seus países que “simples verdades” fizeram ruir toda uma sofisticada propaganda. Devido às mentiras e distorções, em países como a França, tudo o que fosse associado à propaganda era visto com descrédito, afinal “propaganda” é diferente de “informação”.

No decorrer de seu trabalho, Domenach cita inúmeros exemplos dessas leis e técnicas e menciona trabalho de outros teóricos que estudaram a opinião pública e o comportamento político, como Walter Lippmann, Gustave Le Bon, Ph de Felice e Tchakhotine. Os estudos de Domenach e Tchakhotine tornaram-se referências mundiais nos estudos sobre propaganda política⁸. No Brasil, as obras desses dois autores foram divulgadas por Nelson Jahr Garcia, que também empreendeu estudos sobre a propaganda política, mas, pensando o caso do Estado Novo (1937-1945) no Brasil.

Karl Schurster (2013) aponta que ocorreram algumas leituras equivocadas desses dois clássicos, pois essas leituras tomaram a propaganda política como uma mera manipulação das massas, ideia que tanto Domenach quanto Tchakhotine refutaram em seus trabalhos. Schurster, ao ponderar sobre o uso do conceito de propaganda política recupera a discussão realizada por George Mosse em seu clássico *Nacionalización de las masas – Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich* (1975).

Mosse, no capítulo “A nova Política”, analisa a natureza e o desenvolvimento dos movimentos de massa na Alemanha, sobretudo o nazismo. O autor faz uma crítica aos trabalhos de historiadores de esquerda, especialmente os de tendência marxista, uma vez que

⁸ O trabalho de João Camillo de Oliveira Torres, *A Propaganda Política – natureza e limites*, traz muitas das discussões apresentadas por Tchakhotine e Domenach. A obra foi publicada pela Universidade de Minas Gerais em 1959.

eles explicam o aparecimento do fascismo apenas como uma resposta a uma etapa do desenvolvimento do capitalismo. (MOSSE, 1975, p. 26). Nessa concepção (marxista), os indivíduos aderiram ao fascismo por verem nele uma “alternativa” a um momento de crise do capitalismo e essa adesão estava relacionada também à utilização massiva da propaganda política por parte desses regimes. Mosse questiona essa visão e afirma que não se pode julgar o pensamento político fascista ou nacional-socialista “em função da teoria política tradicional”. (MOSSE, 1975, p.24).

O historiador faz o seguinte questionamento: será que as pessoas se sentiam representadas pela “democracia” dos anos 1920/30? Para Mosse, os indivíduos não aderiram ao fascismo por pura “lavagem cerebral”, mas sim por enxergarem o fascismo como uma religião cívica, em que podiam participar da vida política por meio dos diversos rituais coletivos. Para o autor, essas pessoas estariam participando de uma nova política gestada durante a Revolução Francesa, que transformou cultos litúrgicos em verdadeiros cultos políticos. Dessa forma, muito daquilo que se entende por propaganda política foi na verdade, o agir político desses grupos naquele contexto.

O trabalho de Mosse (1975) desencadeou estudos interessantes sobre a cultura do fascismo e a sacralização da política, como o de Gentile (1996) sobre os festivais, rituais e cultos. Outros trabalhos, dentro de uma perspectiva da história cultural do político, também buscavam analisar o fenômeno do fascismo e sua cultura política. Por exemplo, temos os trabalhos de Falasca-Zamponi (1997) e Berezin (1997). O primeiro, pensando as relações entre poder e representação das manifestações fascistas, mas sem dar muito peso à religião secular como única explicação para o fenômeno do fascismo e sua cultura política. (PARADA, 2004, p.142). Já o segundo pensando, entre outras coisas, como na “tarefa de reconstruir a identidade política da Itália o regime ‘fascistizou’ as principais instituições culturais e sociais da Itália”. (PARADA, 2004, p. 144). Outro teórico importante do fascismo e que também analisou a importância dos espetáculos políticos para o regime fascista foi Robert Paxton (2007).

Muitas das considerações feitas por Mosse são válidas, contudo o conceito de propaganda política já se consolidou, ou seja, é utilizado para discutir, sobretudo, o uso dos meios de comunicação de massa por regimes/movimentos tanto democráticos quanto autoritários. Entretanto, utilizar esse conceito pressupõe alguns cuidados, como não tomar a propaganda como algo “de cima para baixo”, ou seja, como algo imposto pelo Estado ou por

um grupo sob o conjunto da sociedade. Afinal, como já advertia Domenach, se há uma propaganda, há também uma contrapropaganda.

Outro cuidado a ser considerado é se a cultura política de um grupo é adequada para a absorção dessas ideias e valores a serem propagados. Sobre a cultura política, apesar das várias acepções para o conceito, o trabalho de Rodrigo Patto Sá Motta⁹ é interessante para pensarmos sobre essas questões. Para o autor, cultura política é um:

conjunto de valores, tradições, práticas e representações políticas partilhado por determinado grupo humano, expressando identidade coletiva e fornecendo leituras comuns do passado, assim como inspiração para projetos políticos direcionados ao futuro. (MOTTA, 2014, p.74).

Assim, a propaganda política, busca dialogar com os elementos da cultura política de um lugar ou de um grupo, a fim de mobilizar as massas. Para Capelato (2009, p.39), a propaganda é um dos pilares da cultura de massas, ela se vale de ideias e conceitos, mas os transforma em imagens e símbolos; os marcos da cultura são também incorporados ao imaginário que é transmitido pelos meios de comunicação”. Ainda segundo a autora,

A referência básica da propaganda é a sedução, elemento de ordem emocional de grande eficácia na atração das massas. Nesse terreno em que a política e cultura se mesclam com ideias, imagens e símbolos, define-se o objeto propaganda política como um estudo de representações políticas. Tal perspectiva de análise relaciona-se diretamente com o estudo dos imaginários sociais, que constituem uma categoria das representações coletivas. (CAPELATO, 2009, p.39-40).

Por essas características, a propaganda política foi e continua sendo estratégica para o exercício do poder. Nesse sentido, a propaganda foi alvo de preocupação de regimes e movimentos do começo do século XX e um meio de comunicação de massa ganhou grande destaque nesse período: o cinema. Esse meio de comunicação recebeu atenção especial dos governos que buscaram controlar a produção cinematográfica em seus países, ditando os conteúdos, censurando as produções e controlando a exibição.

O cinema, que em seu primórdio era visto apenas como uma forma de entreter e informar, passou a ser utilizado como propaganda, uma vez que possui a capacidade de atingir

⁹ O autor entende que essa definição de cultura política pode ser utilizada “tanto no plural quanto no singular, ou seja, pode ser aplicada tanto a conjuntos nacionais (cultura política brasileira, por exemplo), quanto a projetos políticos específicos, em matriz pluralista: comunismo, liberalismo, conservadorismo, fascismo, etc.” Dessa forma, o autor considera a interação entre uma cultura política (nacional) com “culturas políticas específicas, como o liberalismo ou o socialismo que, por sua vez, são influenciados por traços da cultura nacional” (MOTTA, 2014, p. 75).

o público pelo suposto realismo e por sua popularidade. Segundo McQuail (2003), o cinema combina mensagens fortes com entretenimento, além de ter a capacidade de chegar à massa e poder manipular a realidade da mensagem fotográfica sem perder a credibilidade. (MCQUAIL, 2003. p. 24). Destarte, o cinema “foi bastante privilegiado, tanto pelas ditaduras de direita e de esquerda, quanto pelas democracias liberais”. (PEREIRA, 2012, p.18). Abaixo, apontamos alguns exemplos do uso do cinema como veículo de propaganda política durante as décadas de 1920/1930.

1.2. O cinema como veículo de propaganda política (1920/1930).

Segundo Pereira (2012), o cinema foi utilizado para fins políticos; inicialmente pelos americanos, durante a Guerra Hispano-Americana em 1898 e pelos ingleses, em 1901, durante a Guerra dos Bôeres (1899-1902). Contudo, foi a partir da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) que o cinema passou a ser visto como uma “arma” capaz de ajudar no esforço de guerra. A partir de então, houve um esforço dos países envolvidos no conflito, sobretudo Grã-Bretanha, França e Estados Unidos para regulamentar a produção cinematográfica e censurar ou criar dificuldades para a penetração de filmes estrangeiros em seus países. (PEREIRA, 2012, p.18).

Durante a Revolução Russa (1917), Lênin foi precursor em utilizar o cinema para fins políticos e seu sucessor, Josef Stalin, também buscou transformar o cinema russo em uma arma de propaganda a serviço do regime. O cinema russo serviu de inspiração tanto para regimes de extrema-direita quanto para as democracias liberais. Segundo Capelato (2009), a propaganda política de massa se desenvolveu no período entre guerras com base nas críticas ao sistema liberal incapaz de solucionar os problemas sociais”. (CAPELATO, 2009, p.43). A autora pontua também que a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa provocaram uma crise de consciência generalizada, que levou a inúmeras críticas à democracia representativa parlamentar. Nesse contexto, a propaganda política foi considerada um elemento importante para atrair as massas em direção a um líder. (CAPELATO, 2009, p.43). Esse questionamento à ordem política e econômica estabelecida foi feita tanto pelos “bolcheviques” quanto pelos fascistas; ambos se colocavam como uma “alternativa social” para aquele momento de crise e apresentavam um líder capaz de conduzir o processo.

Nessa disputa pelo poder, conquistar era palavra de ordem. Além da URSS, a Itália fascista e a Alemanha nazista preocuparam-se com a produção cinematográfica a favor de seus regimes políticos. Os Estados Unidos, por sua vez, já possuíam a hegemonia da produção cinematográfica durante a década de 1930 e buscavam usar o cinema para conquistar e consolidar a sua hegemonia político-cultural no mundo.

A URSS foi pioneira na utilização do cinema de propaganda e influenciou a produção de outras cinematografias nacionais, Nomes como: Eisenstein, Pudovkin e Dziga Vertov. Além de cineastas, foram importantes teóricos do cinema soviético e buscavam aplicar suas teorias em seus filmes. O objetivo tanto na teoria quanto na prática era “guiar os processos mentais do espectador de modo a que o efeito do filme só pudesse ser o pretendido pelo diretor, que em última análise proclamava a absoluta necessidade da revolução”. (FURHAMMAR & ISAKSON, 1976, p.14). Para alcançar tal objetivo, esses cineastas recorriam a técnicas como a “montagem”, está, na visão dos teóricos, seria capaz de influenciar a visão do espectador por meio de uma combinação de imagens. Esses teóricos do cinema soviético foram fortemente influenciados pelo princípio de condicionamento de Pavlov.

A experimentação nos filmes sofreu limitações no final da década de 1920, quando o controle do Estado passou a ser maior sobre essas produções, que deveriam seguir a ortodoxia política e artística do Partido. No começo dos anos 1930, o realismo socialista era o único estilo permitido no cinema soviético e deveria agir como uma “ferramenta educacional para o ensino do socialismo” e para o “desenvolvimento do estado soviético” (FURHAMMAR & ISAKSON, 1976, p. 20). Esses filmes exaltavam o líder (Lenin ou Stálin), satanizavam os inimigos e faziam um culto ao regime. Apesar das pretensões, o realismo socialista falhou como instrumento de instrução, uma vez que não conseguia atrair a atenção das massas a quem eram endereçados.

De toda forma, as técnicas empregadas na URSS serviram de inspiração para outros países. Os Estados Unidos, críticos ao regime político da URSS, durante os anos 1920/1930 também realizaram sua propaganda política por meio do cinema. Wagner Pinheiro Pereira (2012) aponta como o cinema americano se fortaleceu durante a “Era Roosevelt” (1933-1945):

O período da Grande Depressão Econômica, ocasionada pela crise de 1929, e o programa político do *New Deal* causariam uma transformação também no meio

cinematográfico. A partir da década de 1930 consolida-se a indústria cinematográfica de Hollywood e a linguagem narrativa clássica, o que incentivou empresários de cinema, políticos e economistas a realizar um projeto político de expansão internacional deste modelo de cinema com fins políticos, culturais e econômicos. A expansão do capital cinematográfico americano deve-se tanto a razões defensivas quanto ofensivas. (PEREIRA, 2012, p.220).

Em um período em que alguns países haviam implantado ditaduras de natureza autoritária, os Estados Unidos utilizavam o cinema para levantar a bandeira da democracia e difundir o seu modo de vida, o *American way of life*. A indústria cinematográfica era importante para vender outros produtos ligados a esse padrão de vida americano como, carros, eletrodomésticos, etc. Manter uma empresa tão lucrativa quanto a cinematográfica e que ainda gerava lucros, devido à venda de outros produtos, era essencial. Nesse sentido, F. D. Roosevelt pronunciou: “a indústria cinematográfica pode ser o instrumento de propaganda mais poderoso no mundo, se ela tentar ou não sê-lo”. (PEREIRA, 2012, p.222).

O presidente Roosevelt sabia o poder que o cinema possuía, dessa forma, durante a Segunda Guerra Mundial, os objetivos políticos de seu governo se fundiram com os da indústria cinematográfica, e a partir desse momento a propaganda política por meio do cinema tornou-se mais explícita contra os inimigos internos e externos, mas ainda respeitando os preceitos do código de autocensura, o famoso Código Hays¹⁰.

Na Europa, um dos inimigos dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra (1939-1945), a Alemanha, também produzia filmes de propaganda política. Segundo Pereira (2003), a Alemanha já utilizava o cinema para fins propagandísticos desde a Primeira Guerra Mundial, quando foi criada a UFA (Universum Film AktienGesellschaft), um órgão responsável por produzir cinejornais e documentários utilizados na guerra da informação/propaganda contra a Tríplice Entente, inimiga da Alemanha.

Quando Hitler ascendeu ao poder, a UFA, que estava nas mãos de Alfred Hugenberg, passou para o controle do ministro da propaganda do Terceiro Reich, Joseph Goebbels. Contudo, foi a partir 1933, com a criação do Ministério do Reich para Esclarecimento Popular e Propaganda (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda) que se iniciou o processo de nazificação das atividades culturais alemãs, entre elas o cinema. (PEREIRA,

¹⁰ O Código Hays foi elaborado no começo da década de 1920, mas os estúdios cinematográficos americanos só o adotaram a partir de 1934. O Código de autocensura previa que determinados temas e conteúdo como nudez, adultério, estupros, abortos, etc. fossem retirados dos filmes. Enfim, tudo o que fosse considerado “indecente” e contra os valores americanos.

2003, p. 110). Durante o período foram produzidos filmes de comédia, musicais, cinejornais e filmes ficcionais. Muitos deles aparentemente não eram filmes de propaganda, mas,

de diversas formas exaltavam o nazismo e a liderança de Adolf Hitler, encorajavam o nacionalismo exacerbado e o espírito militar, assim como incitavam sentimentos racistas e xenófobos na sociedade alemã, por meio da criação de estereótipos dos inimigos da nação, apontando o comunismo como uma ameaça maléfica aos ideais da civilização ocidental e acusando os judeus de possuírem planos demoníacos de dominação mundial. (PEREIRA, 2012, p. 20).

Pereira (2012, p.87-93) adverte que os filmes produzidos durante o Terceiro Reich são analisados pela historiografia sob duas perspectivas. A primeira leva em consideração o caráter mobilizador e doutrinador do cinema em favor do regime nazista. A produção cinematográfica do período estava em consonância com os interesses político-ideológicos do regime e mesmo filmes que não aparentavam ser de propaganda transmitiam de forma sutil os valores do nazismo. A segunda entende que mesmo dentro de um sistema considerado totalitário havia resistência, assim nem todos os filmes produzidos durante o regime nazista eram de fato nazistas. Todavia, essa perspectiva isola o filme dos fatores de sua produção. Assim, para o autor, é preciso entender os filmes como “entidades ambíguas e complexas, buscando perceber como os filmes mentem e confessam, afirmam e negam, ofuscam e iluminam, e como buscam estilizar a realidade cotidiana nazista”. (PEREIRA, 2012, p.93).

Mesmo com as possíveis resistências o nazismo buscou controlar toda a produção cinematográfica do país, limitando o acesso às produções estrangeiras e controlando os conteúdos dos filmes nacionais. Em 1934, a Lei do Cinema Nacional buscou classificar os filmes por distinções, eliminando filmes que ofendessem as “sensibilidades artísticas nacional-socialistas” e recompensando os filmes que estavam em “sintonia com a política e a ideologia do Terceiro Reich”. (PEREIRA, 2012, p.116-117).

Um dos filmes mais famosos do período nazista foi produzido pela cineasta Leni Riefenstahl. *O triunfo da vontade* (1935), é uma obra-prima do cinema de propaganda e foi realizado durante o Congresso de Nuremberg, em 1934. O filme tinha como objetivo projetar mundialmente o regime nazista e para atingir esse propósito contou com o serviço da prestigiada cineasta a qual Hitler tinha profunda admiração. Pensado minuciosamente para causar um enorme impacto visual e galvanizar as massas, o filme e/ou a preparação dele contou com os trabalhos de Albert Speer para coreografar as massas, organizar os desfiles, decorar os palanques. Tudo deveria estar imponente e majestoso para a realização do documentário.

Segundo Balandier (1980), qualquer regime político é uma espécie de teatrocracia em busca de legitimidade, mas especialmente em regimes autoritários a teatralização das manifestações políticas torna-se muito importante, pois cria a ideia de unidade das massas em torno da figura do líder, mascarando os conflitos que existem na sociedade. O filme de Riefenstahl busca captar essa unidade provocada pela figura do *Führer*.

O cinema também foi uma das preocupações do regime fascista na Itália. Em 1924, foi criada a L'Unione Cinematográfica Educativa (LUCE), responsável por produzir filmes educativos e propagandísticos para atender os objetivos político-ideológicos do regime. Em 1931, foi criada a Lei de Ajuda à produção cinematográfica, mas foi só a partir de 1933, com a criação do Subsecretariado para Imprensa e Propaganda, que ocorreu uma tentativa de controlar todos os meios de comunicação do país, inclusive o cinema. Em 1937, com a criação do Ministério de Cultura Popular, o Miniculpop, esse controle tornou-se mais efetivo.

No mesmo ano, foi criado o *Cinecittá*, um complexo de produção cinematográfica semelhante à Hollywood. (PEREIRA, 2003, p. 103-104). A LUCE produziu documentários e cinejornais que exaltavam as atividades fascistas e apresentavam com persistência temas esportivos. Já a *Cinecittá* foi responsável por produzir os glamorosos filmes conhecidos como *Telefone Branco*¹¹. O regime possuía interesse em produzir filmes de propaganda política, porém, tal como na Alemanha nazista, o público não gostava de filmes de propaganda política explícita. (PEREIRA, 2003, p.104-107).

Perto da Itália, Portugal e Espanha também utilizaram o cinema para fins políticos. Em Portugal, foi criado em 1933, pelo ditador Antônio de Oliveira Salazar, o *Secretariado de Propaganda Nacional* (SPN) sob a direção de António Ferro. Foram produzidos cinejornais, documentários e filmes de ficção sobre o regime salazarista, que foram exibidos em sessões ambulantes pelo país. Na Espanha, o cinejornal NO-DO (1943-1981) tornou-se um ícone do regime franquista. (SÁNCHEZ BIOSCA, 2009, p. 97). Antes do NO-DO, o general Franco, ainda durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), criou o Departamento de Imprensa e Propaganda, que foi substituído pelo Departamento Nacional de Cinematografia.

Essa preocupação com o cinema não foi exclusividade da Europa. O Brasil e a Argentina, por exemplo, adotaram medidas semelhantes às tomadas na Europa. O trabalho de Capelato (2009) revela que tanto o varguismo quanto o peronismo utilizaram o cinema como propaganda política. Os dois regimes se inspiraram, sobretudo, nas experiências fascistas da

¹¹ Os filmes de “Telefone Branco” foram produzidos durante a era fascista, eram produções glamorosas que receberam esse nome porque o “Telefone Branco” representava o glamour e status da burguesia da época.

Itália e Alemanha. A política cinematográfica do peronismo apresentou características semelhantes às praticadas em outros países de cunho fortemente nacionalista, como a proteção ao cinema nacional e a criação de uma censura sobre os filmes. Na Argentina, em 1947, foi decretada a lei nº. 12.900 de proteção ao cinema nacional. A lei obrigava os cinemas a exibirem filmes argentinos, especialmente o documentário *Sucesos argentino*, que mostrava os feitos do governo. (CAPELATO, 2009, p.109). No Brasil, medidas similares foram adotadas. Em 1932, foi criada a lei de obrigatoriedade de exibição dos filmes nacionais, a lei nº.21.240, que previa também a normatização da censura sobre os filmes.

Em 1936, foi criado o *Instituto Nacional do Cinema Educativo* (INCE), ligado ao Ministério da Educação e da Saúde. O INCE estava sob a direção de Roquette-Pinto e possuía Humberto Mauro como diretor cinematográfico. Em 1939, ocorre a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), uma fusão entre o Serviço de Inquéritos Políticos Sociais (SIPS) e o Departamento Nacional de Propaganda (DNP). O DIP passou a absorver todas as funções de censura e propaganda, atuando em cinco divisões: Divulgação, Radiodifusão, Cinema e Teatro, Turismo e Imprensa. (GARCIA, 1999, p. 41-42). O DIP era responsável pela imagem do presidente e pela produção do *Cinejornal Brasileiro* que mostrava os feitos do governo. Conforme Rosa (2010), o *Cinejornal Brasileiro*, produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), possuía muitas semelhanças com os cinejornais produzidos nos Estados Unidos e na Europa, sobretudo o cinejornal NO-DO do regime franquista.

Percebemos, portanto, que o cinema esteve no centro das preocupações dos governantes do período e foi utilizado tanto por regimes democráticos quanto autoritários. Nesse momento, havia pelo menos três importantes modelos de produção cinematográfica: 1) O modelo hollywoodiano; 2) O cinema revolucionário soviético; 3) O cinema nazifascista. (PEREIRA, 2012, p.107). Em comum, esses filmes de propaganda (tanto os explícitos quanto os implícitos) buscavam satanizar os inimigos do regime (judeus, comunistas, liberais etc.) e apresentar valores e ideais que pudessem combater esses inimigos. Nos filmes nazistas, por exemplo, o inimigo era representado como bruto, alcoólatra, espião, covarde ou eram comparados com ratos e doenças, enquanto o nazista, principalmente o líder, era representado como um modelo de homem ou como um herói.

Os filmes nazifascistas buscavam representar as manifestações de força e a grandiosidade do Partido expressas nos desfiles, marchas e congressos que eram milimetricamente planejados a fim de causar impacto sobre aqueles que assistiam. Muitas

dessas produções circularam o mundo e influenciaram na produção cinematográfica de outros países. No Brasil, essas produções serviram de inspiração tanto para o varguismo quanto para os planos da Ação Integralista Brasileira. Entretanto, para que o cinema desempenhasse esse papel era necessário criar o cinema nacional, derrubando as barreiras técnicas, financeiras e políticas para a sua produção no país. O debate sobre o que seria um “cinema nacional”, as barreiras para a produção de filmes no Brasil e os usos do cinema foi intenso no Brasil, durante os anos 1920/1930, como visto abaixo.

1.3. O cinema nacional nos anos 1920/1930: a produção cinematográfica a serviço de diferentes projetos políticos.

Bernardet e Galvão (1983, p.16) fizeram um questionamento relevante e difícil de ser respondido acerca do cinema nacional: “O que é o cinema nacional, o que é o caráter nacional do cinema para os autores que escreveram sobre cinema na época?”. Responder a essa questão é importante, pois definir o que era cinema “nacional” ou “brasileiro” naquele período nos ajuda a desvendar as diferentes concepções acerca do que era Nação e do que era ser brasileiro. Conforme os autores, no início do cinema no Brasil (fim do século XIX até primeiros anos do século XX) a questão do “nacional” aparentemente não constituía um problema. O filme era considerado nacional por ter sido realizado em um dado país, mas não se discutia a questão dos valores ditos “nacionais” que o filme carregava. (BERNARDET & GALVÃO, 1983, p. 17).

Ainda de acordo com Bernardet e Galvão (1983, p.10-11), a partir da década de 1910, embora seja difícil precisar o que se entendia sobre cinema nacional, a palavra “nacional” se problematiza. Dessa forma, não basta o simples fato de um filme ter nacionalidade brasileira, ter sido feito no Brasil para que fosse considerado de caráter nacional. Passou-se a considerar então que mesmo filmes brasileiros poderiam ter mais ou menos nacionalidade, dependendo do que tratava, ou seja, do que ele mostrava. Não se discutia uma possível linguagem cinematográfica nacional, ou seja, uma forma brasileira de se fazer filmes, mas sim, procuravam adequar a linguagem cinematográfica internacional a um quadro cultural brasileiro. Os filmes deveriam, independente da técnica e da linguagem, mostrar nossa gente,

nossos costumes, nossa natureza, as personalidades, etc. (BERNARDET & GALVÃO, 1983, p. 18-19).

Na representação do que era nosso havia duas visões: uma do Brasil rural e outra de um Brasil urbano. Essa visão sobre o que deveria ser representado nos filmes revela uma concepção sobre o que era nacional. Se por um lado, alguns defendiam mostrar o Brasil sertanejo e rural, outros preferiam, por meio do cinema, mostrar um Brasil moderno, urbano. Portanto, havia diferentes concepções do que deveria ser o Brasil. A maioria dos filmes brasileiros, no entanto, não eram produzidos por brasileiros (muitos eram feitos por imigrantes). Dessa forma, muitos questionavam se esses filmes carregavam os elementos de nossa nacionalidade. Mas, quais eram esses elementos nacionais? A qual nacionalidade eles estavam se referindo? A qual projeto de Nação? O Brasil deveria ser urbano ou rural?

Essas questões são difíceis de serem respondidas, uma vez que é difícil situar com precisão o que esses diferentes grupos pensavam sobre cinema e sobre Nação. O cinema era visto como uma arte infante e a Nação estava em construção. Para Ismail Xavier (1978), havia três contextos de crítica e de reflexão teórica sobre o cinema no Brasil durante a década de 1920. O primeiro contexto diz respeito às manifestações teórico-críticas elaboradas por modernistas (das diferentes vertentes) no período de 1922-1930, o segundo grupo representa as reflexões feitas por quem estava perto da prática cinematográfica, os intelectuais e produtores ligados à revistas como *Cinearte* e *Scena Muda* e o último contexto é representado pela revista FAN (1928-1930), uma publicação do cineclubes *Chaplin Club*, pioneira nos debates sobre estética cinematográfica, desvinculada de revistas comerciais¹². Esses diferentes grupos, cada um à sua maneira, discutiram as questões acerca do cinema nacional, apontadas por Bernardet e Galvão (1983).

Abordamos neste tópico parte das discussões realizadas pelos dois primeiros grupos/contextos. Consideramos importante entender a visão desses grupos, dado que ambos tiveram uma aproximação com o integralismo. Plínio Salgado, por exemplo, foi um dos representantes do modernismo e teve relações muito próximas a outros modernistas produtores de filmes, como Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida. Algumas das visões sobre cinema dos intelectuais e produtores ligados a revistas como *Cinearte*, por exemplo,

¹² Um dos principais nomes ligados ao grupo foi Mário Peixoto que em 1931 produziu o filme “Limite”. O filme é considerado pela crítica como um dos melhores filmes brasileiros de todos os tempos. No filme, Mário Peixoto fortemente influenciado pelo cinema soviético realiza experimentações, como a montagem. Contudo, esse parece ser um o único filme brasileiro, no período, que realizou esse tipo de experimentação.

também foram compartilhadas pelos integralistas. Dessa maneira, nos interessa perceber como essas visões sobre o cinema nacional influenciaram o integralismo no que diz respeito ao seu projeto para o cinema, bem como nos interessa entender as possíveis relações desses grupos com o integralismo.

1.3.1. O cinema e os modernistas

Ismail Xavier (1978) indica que durante a Semana de Arte Moderna de 1922, o cinema esteve ausente, pois “não havia uma prática cinematográfica modernista” e brasileira, conforme o caráter das manifestações [que a] Semana exigia”. (XAVIER, I, 1978, p.145). Curiosamente, um dos modernos meios de comunicação não recebeu tanta atenção dos modernistas quanto as outras artes, uma vez que as elites intelectuais possuíam uma resistência maior em considerar o cinema uma arte. Assim, ainda permaneciam “conotações éticas negativas sobre a nova atividade. ” (XAVIER, I, 1978, p.125). Nem mesmo modernistas ligados à produção cinematográfica, como Menotti del Picchia¹³ escreveram sobre cinema. Como afirma Ismail Xavier,

os representantes do nacionalismo cultural modernista, quando próximos ou por qualquer razão engajados na produção de filmes “naturais” ou “posados”, não vincularam sua aventura cinematográfica às posturas culturais no plano literário e da arte erudita. Tal é o caso de Menotti del Picchia. Ele não costumava escrever sobre cinema. Mas, na década de 20, seu irmão era dono de uma produtora, a Hélios, da qual Menotti participava, seja na realização de contatos comerciais pelo interior do Estado, seja na elaboração de argumentos, como foi o caso de Vício e beleza, filme “científico”, acusado pela crítica da época como pura exploração e imoralidade. As características da produtora, voltada para filmes ditos de “cavação”, e os serviços que o poeta lhe presta demonstram uma total descontinuidade com sua atividade literária e sua ligação com os jovens modernos. O cinema era apenas uma atividade comercial, uma forma insólita de ganhar dinheiro no Brasil. (XAVIER, I, 1978, p. 150-151).

Passada a Semana de Arte Moderna, algumas revistas surgiram como porta-vozes da (s) modernidade (s) brasileira. Cada uma delas expressava as “alternativas” para o que se entendia e desejava postular como o Brasil moderno. Desse modo, ainda permaneciam “conotações éticas negativas sobre a nova atividade” (GOMES, A, 1999, p.21). Revistas

¹³ O poeta que tinha muito apreço pelo futurismo de Marinetti, não produziu filmes ao estilo *avant-garde*, ou seja, filmes experimentais considerados de vanguarda. Os filmes de Menotti e José del Picchia eram considerados, inclusive, filmes de cavação, pois eram filmes geralmente encomendados e de baixa qualidade.

como a *Klaxon*, *Novíssima* (1923-1926), *Festa*, entre outras, discutiam sobre artes plásticas, estética, literatura, teatro, mas o cinema praticamente não apareceu nessas publicações.

A *Klaxon*, criada em 1922, foi uma das poucas revistas do modernismo que abriu espaço para a discussão sobre cinema. Para Xavier (1978, p.145), “a *Klaxon* estabeleceu um certo padrão de revista de cultura, no qual estava incluído, sem nenhuma marginalidade, o cinema”. Para o grupo ligado à revista, o “interesse ostensivo pelo cinema é um fator integrante da sua militância modernista, sendo um dos seus aspectos característicos”. (XAVIER, I, 1978, p.144).

A revista recebeu a contribuição de intelectuais ligados a outros grupos, como Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, mas a contribuição maior foi por parte de intelectuais ligados ao grupo de Mário de Andrade e Oswald de Andrade. A maioria dos artigos sobre cinema, publicados na *Klaxon*, foram produzidos por Mário de Andrade e Guilherme de Almeida (que anos mais tarde, em 1935, seria diretor da *São Paulo Sonofilmes*). Mário de Andrade foi o que mais contribuiu com a temática, para ele o cinema teria um papel importante nas alterações nas artes no começo do século, pois ele possuía dinamismo, velocidade e alegria e por isso estava ligado ao progresso material e a diversão das massas.

Postura diferente tinha a revista *Festa* do Rio de Janeiro, a qual em sua primeira fase (1927-1928) contou com a colaboração de Andrade Murici, Tasso da Silveira e Brasília Itiberê. O grupo possuía uma tendência espiritualista ligada ao catolicismo e pregava um “modernismo” “continuador as tradições”, fiel às legítimas vocações espirituais da terra brasileira”. (XAVIER, I, 1978, p.146). Brasília Itiberê expressava uma opinião sobre o cinema muito presente entre os intelectuais. Para ele havia uma distinção entre “cinema puro” e “cinema popular”. Assim, o cinema como algo do povo e não das elites deveria ser visto com desconfiança.

Outra revista importante no meio modernista, mas que praticamente não discutiu cinema, embora tivesse um produtor de cinema em seu grupo, foi a revista *Novíssima*. Seus principais colaboradores representavam uma vertente mais nacionalista do modernismo, o *Verde-amarelismo*. Esse grupo era representado por Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Cândido Motta, todos trabalhavam no *Correio Paulistano*, órgão do Partido Republicano Paulista. Conforme Guelfi (1987, p.125), o nacionalismo assumiu proporções bem relevantes nas ideias da revista, os artigos publicados expressavam preocupações de ordem estética e política ligadas ao nacionalismo e realizavam uma verdadeira “campanha pela nacionalização

da arte no Brasil e pela formação de uma consciência nacionalista” da população. A *Novíssima* exortava a necessidade de criação de uma consciência nacional, mas não deixava de exaltar a imigração italiana e alemã, uma vez que essas nações eram portadoras de uma ideologia do progresso. A revista veiculou em suas páginas propaganda do fascismo e não escondia sua admiração pelo regime de Benito Mussolini. (GUELF, 1987, p.66).

Foram em artigos publicados na revista e em seu romance, *O estrangeiro* (1926), que Plínio Salgado demonstrou toda a sua afeição pelo fascismo e no qual lançou alguns dos preceitos do integralismo. Curiosamente, nem Menotti del Picchia ou Guilherme de Almeida que trabalhavam com cinema, nem Plínio Salgado, que anos mais tarde usaria o cinema na AIB, discutiram sobre o cinema em suas publicações. Uma das poucas publicações acerca do cinema foram críticas feitas ao filme *Alvorada de Glória* (Victor del Picchia, São Paulo, 1930). O filme produzido pelo sobrinho de Menotti del Picchia foi muito elogiado pelo seu tom nacional. Figuras ligadas ao movimento Verde-Amarelismo como Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo e o próprio Plínio Salgado teceram elogios ao filme no jornal *O Estado de S. Paulo*:

[...] um filme que representa talvez a gloriosa alvorada de nosso cinema (GUILHERME DE ALMEIDA, 8.11.1931).

[...] brasileiro em toda linha ondulante de sentimento da nossa gente, no amor e na bravura, na voz e no idioma (PLINIO SALGADO, 10.11.1931).

[...] ótimo, magistral, mas brasileiro acima de tudo, pelo muito que conseguiu fixar na alma nacional (CASSIANO RICARDO, 11.11.1931). (CUNHA, 2011, p.43).

Para Cunha (2011, p.43), o jornal *O Estado de S. Paulo* de 13.11.1931 noticiou que Menotti del Picchia faria uma palestra sobre o “cinema brasileiro”, na qual falaria sobre o filme “nacional” produzido por seu sobrinho e por seu irmão José del Picchia. Fora essas publicações e possíveis palestras, os modernistas não se aprofundaram na questão do que seria o cinema nacional. Em revistas como a *Klaxon*, *Terra Roxa e outras terras* e *Festa* o cinema não era visto como um espetáculo popular e tipicamente brasileiro. O cinema era popular, mas não era brasileiro. Entretanto, essas revistas apenas traziam críticas quanto à ausência de nacionalidade dos filmes, mas essa ausência não era problematizada pelos críticos. Para Ismail Xavier, os jovens preocupados com a cultura nacional poderiam ter assumido “a liderança de um melhor equacionamento do problema da colonização cinematográfica e buscar a definição de um cinema integrado na cultura brasileira”. No entanto, “o que a ideologia do grupo produziu foi uma rejeição do produto e não a análise das condições de produção e circulação responsáveis pelo quadro negativo”. (XAVIER, I, 1978, p.149-150).

Embora a expressão cinema “nacional” ou cinema “brasileiro” tenha aparecido frequentemente nas publicações sobre cinema dos modernistas, foram poucos os que se debruçaram para discutir uma linguagem cinematográfica nacional ou uma técnica tipicamente brasileira para produzir filmes, levando em consideração, por exemplo, a luminosidade que incide sobre o território brasileiro. O cinema, de uma forma geral, não foi o alvo das reflexões dos modernistas (em suas variadas vertentes), pois ainda era visto como uma arte nova. A literatura, no entanto, que desde o século XIX evocava o nacionalismo brasileiro, já tinha uma estética, uma técnica entendida como tipicamente brasileira. Assim, a literatura e as artes plásticas foram o principal alvo dos modernistas. A discussão sobre um cinema genuinamente brasileiro, com técnicas e uma estética nacional só se daria, mais tarde, com o advento do *Cinema Novo*.

Esse “silêncio” dos modernistas frente ao cinema e a questão nacional não foi seguido pelos intelectuais e produtores ligados a revistas como *Cinearte*, *Scena Muda* e *Para Todos*, as quais discutiam e abordaram a “sétima arte” em suas páginas.

1.3.2. O cinema em debate: produtores, exibidores e educadores em defesa do cinema nacional

O silêncio nesse meio de defesa cinematográfica não imperava, pois, esse grupo trabalhava direta ou indiretamente com cinema. Embora os representantes desse grupo possuíssem diferentes visões sobre o que o cinema nacional deveria mostrar, todos eram unânimes sobre a necessidade de derrubar as barreiras impostas à produção de filmes no Brasil. Já em 1920, essas revistas reivindicavam em suas páginas a “diminuição dos impostos para a importação de filmes virgens, criação de uma censura única centralizada e estabelecimento da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais”. (ALMEIDA, 1999, p. 36).

Almeida (1999) discute em seu trabalho os esforços de educadores, intelectuais, produtores e exibidores para que o governo brasileiro “comprasse” a proposta de construir o “cinema nacional”. O autor revela que a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), em 1936, e de uma política oficial do Estado para o cinema só foi possível por meio do esforço de convencimento desses grupos. Foram longos esforços até que o Estado

brasileiro percebesse a importância do cinema e trabalhasse para diminuir as barreiras impostas à produção cinematográfica nacional.

Esses grupos discutiam sobre a função educativa do cinema e sobre a necessidade de um país, com alta taxa de analfabetismo, usar o cinema para tal fim. Educadores e ideólogos questionavam o fato do “cinema nacional” ser feito na maioria das vezes por imigrantes, e devido à baixa qualidade não serem atraentes para o público. No entendimento desses grupos, o cinema de cavação (anedótico e de baixa qualidade) deveria dar lugar às produções mais elaboradas e que pudessem mostrar o Brasil aos brasileiros e ao exterior.

Durante o governo de Washington Luís foram inúmeras as tentativas de aproximações desses grupos junto às autoridades em busca de incentivos que beneficiassem o cinema nacional, mas nenhuma delas trouxe muitos resultados. Com Getúlio Vargas no poder, a partir de 1930, figuras ligadas ao meio cinematográfico como Adhemar Gonzaga, Carmem Santos, Humberto Mauro, além de educadores, continuaram pressionando o governo. A primeira conquista significativa veio em abril de 1932, quando ocorreu a promulgação do decreto-lei nº.21.240. Finalmente, algumas das reivindicações feitas ao governo foram contempladas, como a “redução das tarifas alfandegárias para os filmes virgens e impressos, nacionalização da censura e criação da *Revista Nacional de Educação*”. (ALMEIDA, 1999, p.72).

Contudo, a obrigatoriedade dos filmes nacionais prevista no decreto só viria em 1934. Assim, os produtores e exibidores teriam um espaço exclusivo para as produções cinematográficas nacionais sem precisar competir com as produções estrangeiras. A exibição de filmes nacionais, no entendimento dos produtores, se tornaria mais fácil, uma vez que os americanos já estavam produzindo filmes sonoros e deixando de produzir filmes mudos. Assim, o público brasileiro que em sua maioria não entendia inglês, preferiria os filmes nacionais, pelo menos os cinejornais e documentários, que além do mais, falavam de temas do Brasil.

Outro ponto reivindicado foi contemplado: a censura tornara-se centralizada e federal, e seria realizada por uma comissão composta por “um professor indicado pelo Ministério da Educação, uma educadora indicada pela Associação Brasileira de Educação, um representante da Chefia da Polícia, um representante do Juizado de Menores e o Diretor do Museu Nacional”, Roquette-Pinto, que se tornou presidente da comissão. (ALMEIDA, 1999, p. 72). Os filmes deveriam passar pelo crivo da censura, uma vez que eles tinham uma “função

educativa”, e se fossem “mal feitos”, poderiam gerar problemas. Não foi ao acaso que membros da área de educação e da polícia compunham a comissão de censura.

Lino (2007), afirma que seria possível identificar três formas de valorização do cinema como meio privilegiado de comunicação e de integração social no período: os que privilegiavam suas funções educativas; os que privilegiavam seu papel de veículo de propaganda e difusão de ideias; os que exaltavam seu valor comercial e de mercado, buscando criar aqui uma indústria cinematográfica. Em todos esses discursos, o Estado teria o papel de interlocutor ou promotor dessas ações. (LINO, 2007, p.165).

Esse esforço de convencimento do Estado para diminuir as barreiras (da) produção cinematográfica no país foi realizado também por intelectuais que ingressariam no integralismo. Na visão dos integralistas, a produção cinematográfica deveria fazer parte do projeto integralista. O chamado Estado Integral deveria prover as condições para transformar o cinema brasileiro em um veículo capaz de educar, difundir ideias e valores e gerar lucros para a economia nacional. Assim, a questão do “cinema nacional” estaria presente no projeto do chamado Estado Integral.

1.4. O nascimento da Ação Integralista Brasileira e o cinema como parte do projeto político integralista

Após a solução de algumas questões do século XIX (fim de algumas disputas territoriais, delimitação da fronteira nacional), a grande discussão posta no começo do século XX, no Brasil, dizia respeito ao “povo” brasileiro e sua necessidade de formar a *Nação* brasileira. Tinha-se o *Estado*, mas não se tinha a *Nação* e nem o *povo*. Os anos de 1920 assistiram intensos debates envolvendo questões sobre cultura, raça e arte brasileiras; uma das preocupações dos intelectuais era definir os elementos de nossa brasilidade.

Já no começo da década de 1920 ocorreu a Semana de Arte Moderna de 1922, na qual muitos artistas, intelectuais e escritores questionaram os padrões estéticos vigentes no Brasil e apresentaram as novas tendências para as artes. Na política, o clima também era de efervescência e a contestação à política oligárquica da *República Velha* deu origem a movimentos como o Tenentismo. Além disso, a situação econômica brasileira também se agravou no período, com a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929.

A existência desses fatores internos favoráveis somados a fatores externos, como o surgimento do fascismo na Europa, possibilitaram a criação da *Sociedade de Estudo Políticos* (SEP), que deu origem à Ação Integralista Brasileira. A SEP foi criada em fevereiro de 1932 e reuniu intelectuais com o objetivo de formar um grande movimento político-social e de fundo cultural que “objetivasse a construção de uma grande Pátria nacionalista e cristã, forte, unidade e verdadeiramente democrática, que melhor consultasse os interesses do povo e da nação Brasileira”¹⁴. (*Monitor Integralista*, nº.22, 7/10/1937, p.13). Em março, a SEP iniciou uma campanha de ação prática denominada “Ação Integralista Brasileira”, mas o Movimento Integralista só seria fundado oficialmente em outubro de 1932, por meio de um manifesto, o Manifesto de Outubro.

A AIB possuía em seus quadros muitos intelectuais preocupados em pensar nossas raízes, determinar um ideal brasileiro e definir os rumos que o Brasil deveria tomar. Segundo Monica Pimenta Velloso (1887), ao longo da história os intelectuais “se atribuíram a função de agentes da consciência e do discurso” e reivindicaram para si “o papel de guia, condutor e arauto” da consciência nacional. (VELLOSO, 1987, p. 1). Na década de 1920, foram os intelectuais ligados ao modernismo que pretendiam atingir a realidade brasileira e apresentar alternativas para o desenvolvimento da nação brasileira. Muitos intelectuais ligados ao integralismo participaram do movimento modernista; o próprio Plínio Salgado, líder do movimento integralista, participou da Semana de Arte Moderna de 1922. Plínio Salgado, ao lado de Menotti del Picchia e Cândido da Motta, formou o “Movimento Verde-Amarelo”, mais tarde denominado “Movimento da Anta”. O grupo representava uma visão mais centralista e até mesmo autoritária sobre os rumos que o Brasil deveria tomar. Essa era uma das várias vertentes que defendia projetos de “modernidade”¹⁵ para o Brasil.

Lançar a AIB em um manifesto indica como o movimento integralista pretendia ser “revolucionário”, pois o grupo de Plínio Salgado não buscava apenas reformar o Estado brasileiro, mas sim criar um novo Estado, o chamado Estado Integral¹⁶. Embora os integralistas fossem contrários à ideia de partido (associados à política oligárquica) e

¹⁴Todas as citações diretas, extraídas de textos de época, tiveram a ortografia atualizada.

¹⁵ O conceito de “modernidade”, em sua acepção ocidental, já não é considerado um sistema universal, considera-se hoje as “múltiplas modernidades”, cada uma delas associada a um determinado projeto político-cultural. Ver: BERIAN, 2005, p. 1-75.

¹⁶ Chamado também de Estado Corporativo-Democrático-Cristão. O Estado Integral estaria assentado em três bases: a base geográfica (município), base econômico-social (grupos profissionais) e base moral (tradições espiritualistas e nacionalistas). Idem.

preferissem a ideia de movimento (que indicava uma ideia em movimento/em ação), transformaram a AIB em partido político.

Em 1932, quando a AIB surgiu, ocorreu a promulgação do Código Eleitoral, que instituiu o voto secreto e o voto feminino no Brasil. No final de 1932 e início de 1933, intensificaram-se os debates em torno da campanha eleitoral para a Assembleia Nacional Constituinte, encarregada de elaborar a nova Constituição Brasileira, que iria substituir a Constituição de 1891. A sucessão presidencial estava em pauta naquele ano, pois ainda não havia sido realizada a eleição para a escolha do presidente desde a Revolução de 1930.

A AIB possuía o registro de partido político concedido pelo Tribunal Superior de Justiça Eleitoral desde 28 de abril de 1933. Em maio daquele ano, concorreu aos cargos da Constituinte com os seguintes nomes: João Carlos Fairbanks, Miguel Reale, Pimentel Junior e J. Sardinha, obtendo em torno de 2.000 votos. Ainda em 1933, durante o mês de novembro, iniciou-se a tão esperada Assembleia Nacional Constituinte, que permaneceu em atividade até 16 de julho de 1934, quando foi promulgada a nova Constituição Brasileira. Um dos pontos estabelecidos na Constituição foi determinar que as próximas eleições presidenciais ocorressem em 1938 por meio de voto direto.

Com objetivo de conquistar a Presidência da República nas eleições de 1938¹⁷ e implantar o Estado Integral, a AIB passou por um processo de estruturação, tornando-se efetivamente um partido político. A estruturação da AIB começou ainda em 1934, durante o “Primeiro Congresso de Vitória – ES”, onde foram aprovados os “Estatutos”, os “Protocolos e Rituais”, além de criados os Departamentos¹⁸ da AIB, a saber: Departamento de Finanças, de Doutrina, de Cultura Artística, de Milícia, Departamento de Propaganda e de Organização Política. Em, 1935, durante o “Segundo Congresso Integralista”, realizado na cidade de Petrópolis – RJ, a AIB tornou-se efetivamente um partido. Os “Estatutos da AIB” estabeleceram que “A Ação Integralista Brasileira é uma associação civil, com sede na cidade de São Paulo, e é um partido político com sede no lugar onde se encontra o seu Chefe Supremo. ” (*Monitor Integralista*, nº10, 07/10/1935, p.7). Enquanto partido político, a AIB buscava realizar a “reforma do Estado, por meio da formação de uma nova cultura filosófica e jurídica” (*Monitor Integralista*, nº10, 07/10/1935, p.7). Durante o evento, os Departamentos

¹⁷ A eleição marcada para janeiro de 1938 não aconteceu, pois em novembro de 1937 foi decretado o Estado Novo (1937-1945). Por meio de um decreto de dezembro de 1937, todos os partidos políticos foram postos na ilegalidade.

¹⁸ Ainda em dezembro de 1934 os Departamentos tornaram-se Secretarias. *Monitor Integralista*, nº.8, primeira quinzena de dezembro de 1934, p.1.

tornaram-se “Secretarias Nacionais” diretamente ligadas as ordens do “Chefe Nacional”, Plínio Salgado¹⁹.

A estrutura da AIB reproduzia em miniatura o que seria o Estado Integral. O movimento possuía uma estrutura rígida, com alta hierarquização que atingia os diferentes segmentos que o compunham, como mulheres, crianças, jovens, homens adultos. Para atingir esses segmentos, a AIB utilizou uma série de mecanismos e atividades destinadas à transmissão de valores, símbolos e estilos de comportamento compatíveis com a concepção de sociedade e Estado integralista. (TRINDADE, 1979, p.188). Dentre as estratégias utilizadas para criar a sensação de identidade e garantir a coesão do grupo estavam os desfiles, concentrações e paradas, os quais buscavam mostrar a grandeza do grupo e sua organização.

Nesses eventos, eram apresentados os símbolos do movimento, como a bandeira, as insígnias e o sigma, letra grega que indica soma (Σ) e que representava a ideia de união em torno do ideal integral. O uniforme integralista buscava padronizar os indivíduos do grupo e criar uma identidade. O gesto e a saudação integralista também indicavam pertencimento ao grupo e representavam um sinal de respeito às autoridades integralistas. O gesto consistia em erguer o braço direito até a posição vertical, mantendo a palma da mão voltada para a frente e com os dedos unidos, enquanto o braço esquerdo mantinha-se na posição de descanso. Já a saudação integralista acompanhava o gesto e os integralistas, ao se encontrarem, deveriam fazer a saudação, erguendo o braço direito imediatamente e exclamado a palavra *Anauê*, que em Tupi significa *você é meu parente*²⁰.

Devido à combinação de uma organização nacional de massa com elementos característicos do fascismo europeu, tais como a sua base social, vinculações ideológicas, organização, etc., a AIB foi considerada um movimento do tipo fascista na América Latina. (TRINDADE, 2004; BERTONHA, 2008). João Fábio Bertonha (2008, p. 246, 256), argumenta que havia uma relação íntima entre a mística integralista com a dos fascismos europeus. Esse simbolismo fascista possuía uma eficácia enquanto força interna, uma vez que servia como instrumento de adesão política dos militantes ao movimento. Esse simbolismo poderia atuar também como uma força externa, assumindo o papel de conquistar a opinião pública e divulgar ideias e sensações no corpo da sociedade.

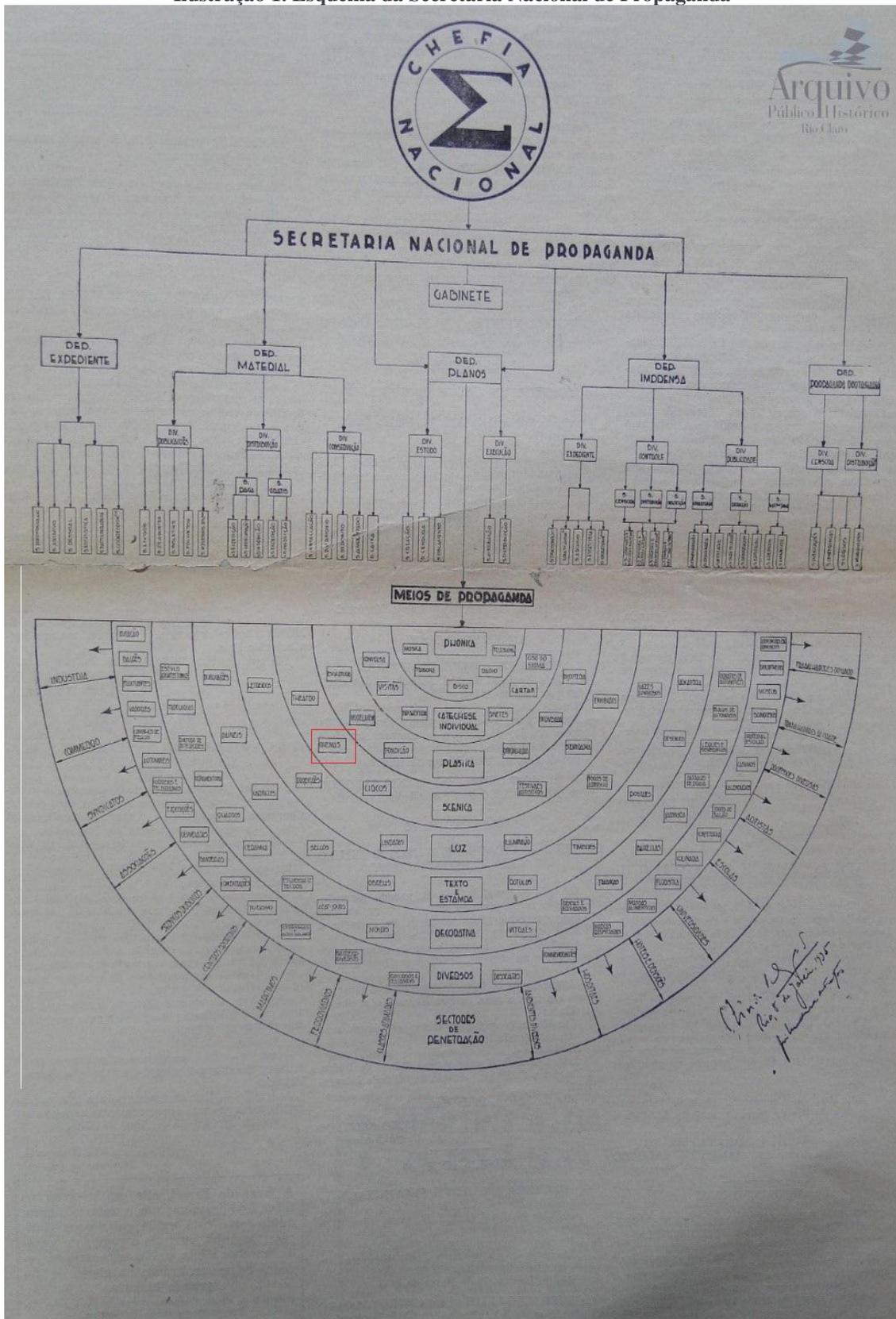
¹⁹ Plínio Salgado foi proclamado “Chefe Nacional” da AIB em 7 de outubro de 1932, data em que surgiu a AIB em São Paulo. Os outros dois líderes do integralismo eram Gustavo Barroso e Miguel Reale.

²⁰ “Protocolos e Rituais da AIB – Regulamento”, *Monitor Integralista*, nº.18, 10/04/1937, p. 3.

A formação ideológica dos militantes e a transmissão desses valores e símbolos era tarefa dos Departamentos de Imprensa e Propaganda criados em 1934 e transformados em Secretaria em 1935. Outros departamentos foram importantes para divulgar a ideologias integralista, tais como o Departamento Nacional de Doutrina (D.D), Departamento Nacional de Finanças (D.N.F) e o Departamento Nacional de Cultura Artística. A *Secretaria Nacional de Propaganda* (S.N.P) estava diretamente ligada ao Gabinete da Chefia Nacional e estabelecia como meios de propaganda: o meio *fônico* (música, discos, etc.), a *catequese individual* (cartas, conversas, etc.), *plástica* (fundição, entre outros), *cênicas* (cinema, teatro, circo, etc.), *luz* (iluminação, letreiros luminosos, etc.), *textos e estampas* (rótulos, selos, etc.), *decorativas* (vitrais, móveis, etc.) e outros meios *diversos*. (Ver ilustração 1 e 2). Todos esses meios de propagação buscavam atingir determinados setores de penetração como a indústria, comércio, sindicatos, hospitais, escolas, universidades, etc. Cada um desses setores exigia um tipo de meio de propaganda que fosse adequado a esses ambientes.

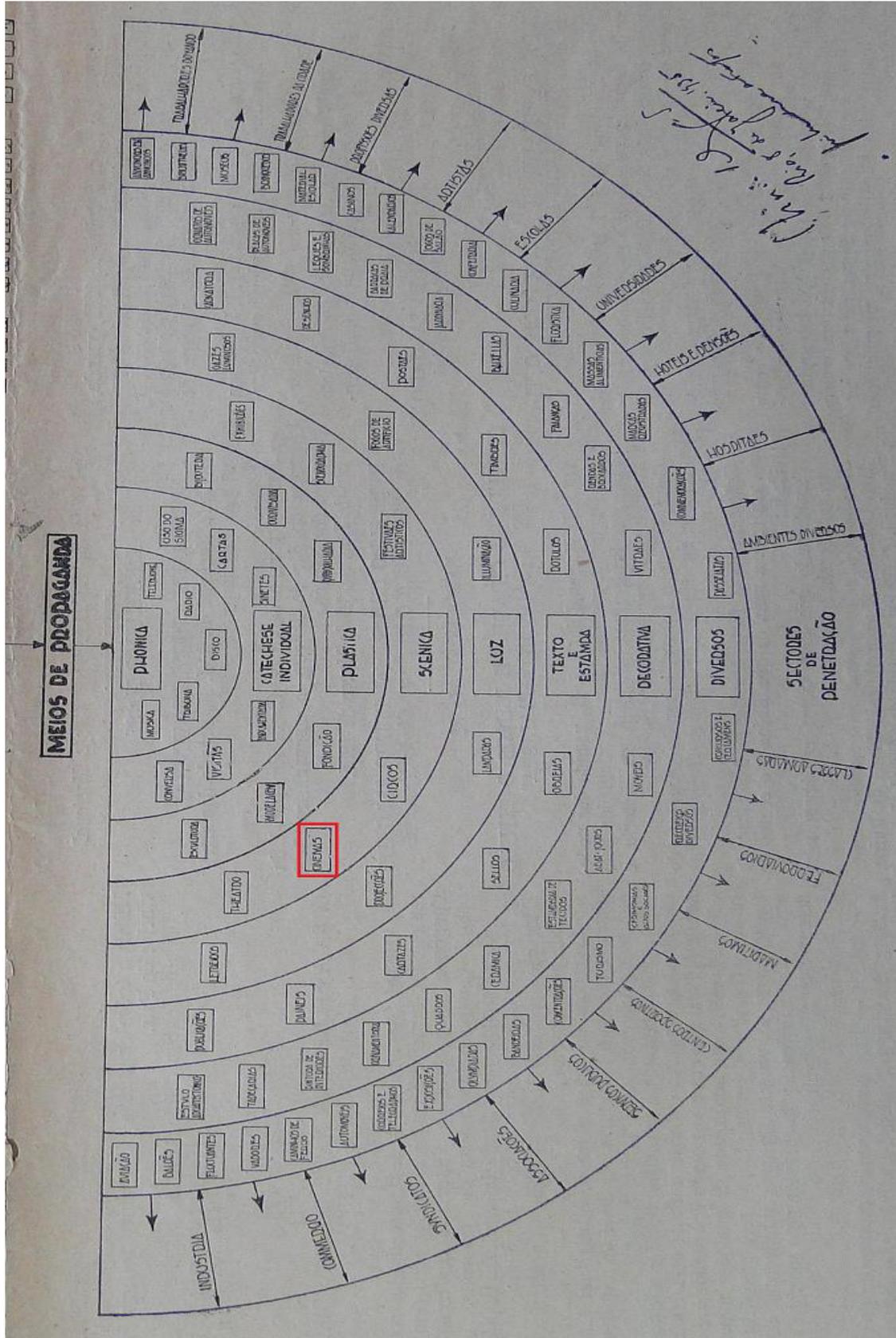
O cinema estava presente na estrutura da Secretaria Nacional de Propaganda da AIB e era mais um dos meios de propaganda utilizados pelos integralistas para difundir sua propaganda política, como pode-se notar na imagem abaixo. Essa preocupação com o cinema, que era tanto nacional quanto internacional, estava presente na Ação Integralista Brasileira desde seu início. Muitos dos que viriam a compor os quadros do movimento já estavam engajados nas discussões sobre o cinema nacional, como Paulo Lavrador e Oswaldo Gouvêa; outros tinham experiência na produção cinematográfica, como Américo Matrangola. A imprensa integralista debateu em suas páginas a questão do cinema nacional, indicando alguns problemas e possíveis soluções, deixando clara a importância que o cinema possuía para o movimento, como mostra o próximo tópico.

Ilustração 1. Esquema da Secretaria Nacional de Propaganda



Fonte 1. Monitor Integralista, nº.10, 07/05/1935, grifos nossos).

Ilustração 2. Detalhe do esquema da Secretaria Nacional de Propaganda



Fonte 2. Monitor Integralista, n.º.10, 07/05/1935, grifos nossos).

1.4.1. O cinema sob a ótica da imprensa integralista

A mídia impressa (livros, revistas e jornais) desempenhou um papel muito importante na transmissão da doutrina integralista aos militantes. Enquanto os livros veiculavam aos mais instruídos as ideias dos teóricos do integralismo, os jornais, por sua vez, popularizavam esse *corpus teórico*. (CAVALARI, 1999, p.79). Os jornais e revistas integralistas produzidos tanto no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, quanto em outras localidades, apesar de pequenas variações no padrão gráfico e nos conteúdos, deveriam respeitar a doutrina do movimento.

Segundo Cavalari (1999, p.83), para manter esse sentido único das publicações em relação à orientação doutrinária e à padronização da forma, a AIB adotou medidas de unificação e controle da imprensa como: a criação do *Sigma jornais Reunidos* (1935), a Secretaria Nacional de Imprensa (S.N.I) e as Comissões de Imprensa. Assim, independentemente do tamanho dos jornais, *tabloide* (menor tamanho) ou *standard* (tamanho maior), o conteúdo deveria ser sempre coerente com a doutrina do integralismo. Esses jornais apresentavam acontecimentos locais, grandes eventos integralistas, artigos assinados por grandes nomes do partido. Alguns deles poderiam ter colunas sobre cinema, moda, teatro, esporte, etc.

Neste trabalho analisamos dois jornais e uma revista integralista, a saber: o jornal *A Offensiva* (Rio de Janeiro) de 1934 a 1938, a revista *Anauê* (Rio de Janeiro) de 1935-1937 e o periódico oficial da AIB, *Monitor Integralista* (Rio de Janeiro) editado de 1933 a 1937. Esses órgãos foram escolhidos por possuírem grande circulação nacional e apresentarem artigos sobre cinema. O nosso objetivo ao analisar esses jornais/revista foi perceber como o movimento entendia o cinema (a sua função, os seus problemas, o seu potencial, etc.). Compreendemos que apesar das diferentes pessoas que escreveram sobre cinema na imprensa integralista, a visão expressada pelos autores representa a visão que o movimento tinha sobre cinema, pois como já mencionamos, a imprensa integralista buscava uma coesão no conteúdo dos seus jornais/revistas/livros.

O jornal *Monitor Integralista* trazia todas as resoluções, estatutos e orientações do movimento. Ele era uma espécie de “Diário Oficial” da AIB. Dessa forma, pesquisamos nesse jornal resoluções, estatutos ou informações gerais sobre o Departamento Nacional Cinematográfico da AIB, bem como sobre os filmes produzidos pelo movimento. Já no jornal *A Offensiva* e na revista *Anauê* procuramos nas colunas sobre cinema (mas não apenas nelas)

artigos sobre cinema. O jornal *A Offensiva* trazia uma coluna denominada “Cinemas” ou “Mundo Cinematográfico”, ou ainda, “Música-Palcos-Salões-Filmes” onde eram publicadas as críticas sobre filmes nacionais e internacionais, informações sobre exibição de filmes, além de artigos de opinião sobre a situação do cinema nacional/brasileiro.

A revista *Anauê*, por sua vez, possuía a coluna “A vida das sombras” que também discutia a situação do cinema nacional. Grande parte desses artigos eram assinados por integralistas como Anôr Maciel Butler, Madeira de Freitas, Oswaldo Gouvêa, Custódio Viveiros, J. Pacha, Paulo Lavrador, Francisco Luiz, L.S. Pinheiro, entre outros. Alguns desses integralistas possuíam relações com o meio cinematográfico nacional e, por meio da imprensa integralista, buscavam mostrar essa proximidade com os produtores e exibidores de filmes.

Figuras como Humberto Mauro, Carmem Santos, Adhemar Gonzaga, entre outros, eram constantemente elogiados na imprensa do movimento. Além de partilharem com os integralistas algumas preocupações sobre o cinema nacional, alguns desses produtores, como Adhemar Gonzaga da *Cinédia*, também filmaram as atividades integralistas.

Nas colunas sobre cinema do jornal *A Offensiva* e na revista *Anauê* observamos algumas discussões referentes ao cinema nacional que vinham sendo discutidas desde a década de 1920, como por exemplo: as dificuldades do cinema nacional, a necessidade de melhorar a qualidade dos filmes brasileiros, a adoção de medidas protetivas e de produção de filmes (assim como na Alemanha e Itália), uma censura rígida, a necessidade de usar o cinema para educar, divertir e divulgar “bons valores”.

Para os integralistas, o cinema nacional só se tornaria uma realidade por meio da implantação do Estado Integral. Dessa forma, o cinema se tornou parte do projeto integralista. Assim, os problemas do cinema nacional/brasileiro eram constantemente discutidos na imprensa integralista. A seguir, exemplos de colunas (ilustração 3 e 4) sobre cinema na imprensa integralista:

Ilustração 3. Coluna "Mundo Cinematográfico" presente no jornal *A Offensiva*

Mundo Cinematographico

FRAY WRAY



A principal interprete de "Sob Falsas Bandeiras", o film que a Universal nos dará no dia 28, no Rex

ATE VON NAGY: Joan Crawford, a estrela

O SONHO DO CINEMA BRASILEIRO

Somos francamente favoráveis ao cinema nacional. O mal do nosso cinema, porém, reside nas energias dispersas e no egoísmo de alguns brasileiros em quererem fazer obra de exclusivismo. Temos excesso de directores e de "astros" e nos faltam produções. Nada de definitivo fizemos até agora. Ninguém quer se submeter a representar um papel inferior, coerente com as suas possibilidades artisticas. Todos se julgam celebridades e possuidores de vastos conhecimentos technicos, quando, na realidade, é de technica justamente que nos resentimos.

Não nos faltam paisagens bellas, scenarios magnificos, themes maravilhosos. Faltam-nos empreendimentos realizados e definitivos.

O brasileiro olha a cinematographia como diversão e vaidade, quando o norte-americano, menos sonhador e mais pratico, olha-a como arte e como industria.

O dia em que comprehendermos o nosso engano, os directores, os technicos e os "astros" que possuímos em abundancia talvez se resolvam a fazer alguma coisa pelo cinema pátrio.

Sem isso, seremos eternamente um país sem cinematographia, a despeito do que, dentro de suas possibilidades, tem realizado a CINEDIA.

Nós devemos seguir o exemplo tenaz do allemão que, oppondo uma séria resistencia a todos os obstaculos, em pouco tempo conseguiu collocar nos mercados mundiaes, com grande vantagem, os seus films.

A propria cinematographia portugueza, sem nenhuma influencia até ha bem pouco tempo, já hoje tem apresentado films dignos, como um indice do progresso e da vontade de vencer dos artistas portuguezes.

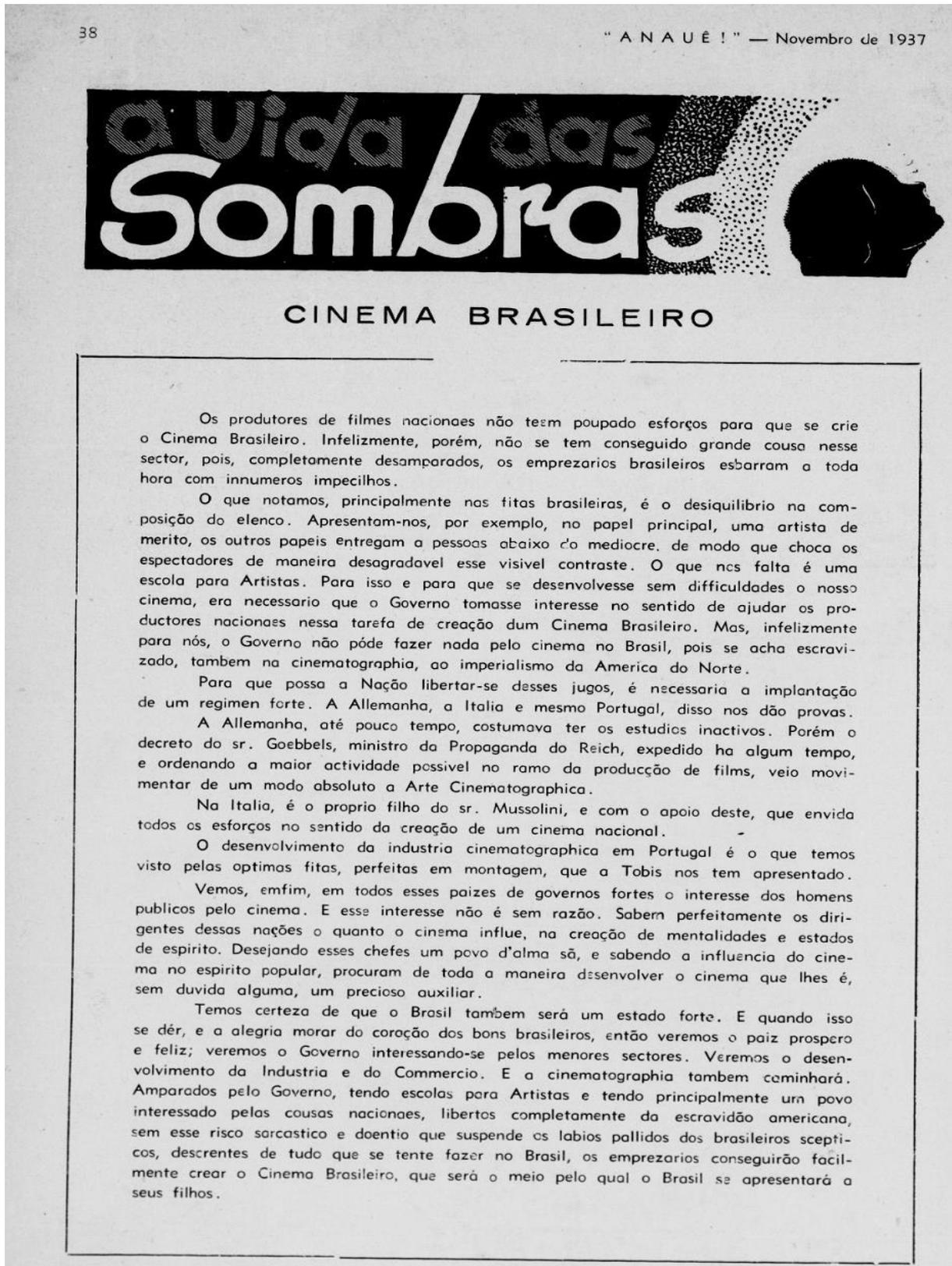
Na Italia, como na França, a cinematographia é antiga. De lá vieram, como vêm ainda, as melhores produções e os melhores "astros".

Emquanto em todo o mundo a arte cinematographica progride extraordinariamente, no Brasil estaciona e retrograda por culpa dos proprios brasileiros.

Na Ameica do Norte, a capital do cinema, os capitalistas, os directores, os technicos e os astros se congregam, sempre que se faz mistér, para melhor produzirem.

Os grandes empreendimentos dependem das grandes coesões. Enquanto não nos untrmos e não seguirmos o exemplo dos grandes productores, o nosso cinema será eternamente o sonho de meia duzia de brasileiros.

OSWALDO GOUVEA.

Ilustração 4. Coluna "A vida das sombras" na revista *Anauê!*.

Em 1934, logo após a estruturação da AIB durante o Congresso de Vitória – ES, Plínio Salgado assinou um artigo no jornal *Monitor Integralista* intitulado “O que quer o Integralismo”. No texto, Plínio Salgado explica os objetivos da AIB, como a defesa de um Estado Moderno Integral e de um Governo forte, o controle da economia nacional e a fiscalização do Estado sobre algumas esferas como o

cinema, o teatro, a imprensa, o rádio, todos os veículos do pensamento que estão hoje atentando contra a liberdade, forçando o povo a submeter-se aos caprichos de capitalistas judeus, de burgueses sórdidos, de espírito anárquicos, de agentes de Moscou. Amparar os artistas nacionais, de modo que possam, com independência, ter a liberdade de serem brasileiros; auxiliar todos os empreendimentos artísticos; arrancar o Brasil do cativeiro de Hollywood; sanear a imprensa, elevando-a e libertando-a dos interesses particulares que a oprimem, - tudo isso será uma obra grandiosa do integralismo (e NÃO mais a obra diabólica de desagregação, de calúnia, de aviltamento, degradação e descalabro nacional e de amesquinamento e destruição da Pátria. (*Monitor Integralista*, n.º5, 02/1934, p. 6).

Para os integralistas, o cinema, assim como os demais “veículos de pensamento”, deveria ser controlado pelo Estado, evitando-se que os valores “externos” e “perigosos” pudessem contaminar a nação. Esses valores seriam o liberalismo econômico e o comunismo, tão combatidos pelo integralismo e que não deveriam ser “transmitidos” por meio do cinema. Na visão dos integralistas, a indústria cinematográfica hollywoodiana comprometia não apenas os “valores brasileiros”, mas o mercado cinematográfico no Brasil. Dessa forma, o Estado deveria proibir a entrada de filmes estrangeiros considerados perigosos e também fomentar a produção nacional.

Como o Estado Integral ainda não era uma realidade, os integralistas, juntamente com intelectuais e grupos ligados ao meio cinematográfico, pressionaram o governo para que adotasse medidas de proteção ao cinema nacional. Assim, em 1934, a lei que obrigava os cinemas exibirem filmes nacionais entrou em vigor. Os integralistas, por meio da imprensa do movimento, comemoraram tal conquista, pois afinal, a lei permitiria que pequenos filmes sobre o integralismo pudessem ser exibidos nos cinemas de todo país.

O jornal *A Offensiva* e a revista *Anauê*, durante todo o ano de 1934, trouxe informações sobre a mobilização empreendida pelos integralistas em defesa do cinema nacional e sobre os esforços de produtores brasileiros para produzir filmes no país. Os integralistas buscavam, por meio da imprensa do movimento, mostrar como eles estavam empenhados em solucionar os problemas do cinema nacional. Uma nota do jornal *A*

Offensiva, intitulada “Manifesto dos Produtores de filmes aos integralistas”, assinada pelos Produtores Cinematográficos Brasileiros, informa que foi exibido no Cinema Alhambra uma sessão especial com os primeiros filmes sonoros produzidos nos laboratórios nacionais. A sessão, que foi filmada, foi organizada pela Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros. Essa Associação convidou os integralistas para a sessão a fim de pressionar o governo brasileiro a impedir as investidas dos “comunistas/judeus” no meio cinematográfico. (*A Offensiva*, n.º. 25, 01/11/1934, p.7).

Para os integralistas, bem como para muitos produtores e exibidores, os filmes americanos eram um problema, pois o público preferia ver os filmes produzidos em Hollywood do que os filmes produzidos no Brasil. Isso representava para os integralistas um prejuízo tanto econômico quanto patriótico, pois a indústria brasileira pouco lucrava e os valores considerados perniciosos chegavam ao Brasil. Como solução para esse problema eles defendiam que o Estado deveria proteger a produção nacional, tal como fez a Alemanha e a Itália, criando barreiras ou, até mesmo, proibindo filmes estrangeiros, sobretudo os produzidos nos Estados Unidos. Em um artigo intitulado “Simpatizantes de Casaca” publicado na revista *Anauê*, o Secretário Municipal de Organização Política de Petrópolis, J. Pacha, expõe essa preocupação:

Há, entretanto, na Inglaterra, outras pequenas empresas, que não exploram capitães americanos, que lutam desesperadamente para colocar seus films nos mercados. A Alemanha, depois da resistência formidável de Hitler, criando leis protetoras da indústria cinematográfica, conseguiu um surto extraordinário em suas produções e vem vencendo com relativa facilidade, colocando-se entre os primeiros países produtores. No Brasil, só no Brasil, a indústria cinematográfica ainda é um problema a se resolver. Nós nos descuidamos demasiadamente e nada fizemos até agora que nos pudesse libertar do domínio norte-americano. Depois de haver o capitalismo de Nova York dominado completamente a nossa situação, criando aqui sucursais e desviando daqui o nosso ouro, houve um decreto favorecendo os produtores brasileiros. O remédio veio um pouco tarde para o enfermo, mas enfim, veio. Despertando de nosso marasmo, reagimos. Surgem films. Estúdios aparecem. É crível que desta vez os brasileiros compreendam o valor da arte cinematográfica e o que ela representa para um país. Mas será bem difícil de se resistir à campanha secreta que as produtoras de Hollywood movem ao nosso cinema. O Brasil é um sonho dourado para os capitalistas ianques. Imagine-se que a renda dos films estrangeiros em 1933, produzida pelos nossos cinemas, atingiu á soma inacreditável de 150 mil contos! ... E toda esta fortuna foi canalizada para a América do Norte, para que os capitalistas da Broadway continuem a nos prestar o grande favor de mandar suas películas de escândalo, crime e guerra... (*Anauê*, n.º1, 01/1935, p.40).

As companhias cinematográficas estadunidenses, ao mesmo tempo em que representavam um referencial em termos de produção, eram combatidas devido aos valores da sociedade americana presentes nesses filmes, como o consumismo, a defesa da democracia,

etc. Os produtores nacionais ficavam ressentidos pelo fato de os brasileiros preferiam as fitas americanas às brasileiras. Dessa forma, os filmes que chegavam ao Brasil deveriam ser censurados e a produção cinematográfica brasileira melhorada a fim de atender o mercado interno. Em uma nota intitulada “O Cinema no Estado Integral”, publicada no jornal *A Offensiva*, o integralista Oswaldo Gouvêa deixa claro o papel que o cinema desempenharia no Estado Integral:

O apoio incondicional que o Integralismo dá ao cinema brasileiro, vai além daquilo que a liberal-democracia promete para não cumprir. Não basta uma lei mais ou menos rigorosa. Não basta um decreto mais ou menos exigente. É preciso que o governo compreenda antes de tudo qual **o papel da cinematografia na formação de uma Pátria**. O Estado Integral dará ao cinema não só o apoio moral, como também, e, principalmente, o auxílio financeiro. Daí se organizarão grandes empresas. A indústria progredirá a nossa propaganda será cada vez maior. A nacionalização do cinema, entretanto, é uma das maiores necessidades. Não se pode conceber, por exemplo, como a liberal-democracia decreta uma lei proibindo que estrangeiros possam ser proprietários ou diretores de jornais, e não cogite de fazer o mesmo na cinematografia. O cinema, como **veículo de educação e de propaganda**, tem inegavelmente mais poder de penetração que o jornal. Por que, pois, legar-se ao cinema tamanho abandono? O cinema progride entre nós. Os descrentes já admitem a possibilidade de se realizar grandes filmes nacionais. E os estrangeiros estão aí de olhos abertos, montando fábricas, filmando tudo o que podem. A Fox-Film, por exemplo, vive numa estranha atividade, filmando aspectos nossos em jornais que exhibe numa pressa louca, sequiosa de se mostrar mais ativa que os produtores brasileiros. E só porque é uma empresa estrangeira, goza de tosas as complacências da Censura. Este, o aspecto geral do cinema brasileiro. Enquanto pequenos produtores lutam contra indiferença do regime e a campanha secreta das forças do capitalismo internacional que influem poderosamente em todos os setores da atividade brasileira, os judeus americanos vão se apoderando das posições, numa ofensiva disfarçada, dominado todo o aparelhamento administrativo de nossa pátria. Algum dia, porém, as coisas mudarão e tudo mudará. Nesse dia nós teremos implantado no Brasil o Estado Integral e o cinema brasileiro se elevará, terá a sua posição definida e merecida. E aí daqueles, que, de qualquer forma, entravarem a marcha do cinema brasileiro... (*A Offensiva*, nº. 74, 12/10/1935, p.11, grifos nossos).

Oswaldo Gouvêa, diretor do jornal integralista *Século XX*, ligado a Sigma-Jornais Reunidos, foi um dos intelectuais integralistas que mais escreveu sobre cinema na imprensa do movimento. Na nota acima, o autor denuncia que, apesar da lei de obrigatoriedade do complemento nacional, o governo ainda não tinha percebido o potencial do cinema para educar e fazer propaganda e que empresas estrangeiras estavam realizando filmes pretensamente “nacionais” e se beneficiando da lei do complemento nacional. Além de denunciar a complacência do governo com tal prática, a imprensa integralista, sobretudo no ano de 1935, realizou uma série de denúncias sobre o não cumprimento da lei por parte dos cinemas nacionais.

Oswaldo Gouvêa, assim como outros integralistas, se aproximava de uma perspectiva próxima à de Gustavo Barroso no que diz respeito ao antissemitismo. Os judeus, segundo Oswaldo Gouvêa, usavam o cinema para espalhar seus valores “perigosos” pelo planeta. Em 1935, ele publicou o livro *Os Judeus no Cinema* (1935) que, em tom de denúncia, buscava mostrar as supostas ligações dos judeus com a produção cinematográfica americana e como os valores “perniciosos do grupo” estavam presentes nos filmes produzidos em Hollywood. (*Anauê*, 10/1935, p.62). O livro de Gouvêa foi muito divulgado no jornal *A Offensiva* e foi comentado por Luiz da Câmara Cascudo na nota “O cinema de Verdade” na coluna “Cinemas” (*A Offensiva*, nº. 50, 27/04/1935, p.7).

Em uma nota intitulada “A influência perniciosa do cinema americano” também publicada no jornal, Gouvêa reproduziu um trecho do seu livro, no qual afirma que os judeus, “sabendo que a cinematografia é um veículo formidável de divulgação, apossaram-se dela para lançar pelo mundo as suas ideias aniquiladoras da moral e da sociedade, para daí tirar os seus proveitos materiais”. (*A Offensiva*, nº.23, 18/10/1934, p.7). Gouvêa se preocupava, sobretudo, com o impacto desses filmes sobre a juventude. Dessa forma, no dia 15 de novembro de 1934, ele proferiu uma palestra sobre cinema no Colégio Nacional. Além disso, publicou um artigo intitulado “O cinema e a mocidade”, onde ele afirmou que “o cinema tem valor educativo, mas o cinema de Hollywood influencia negativamente a juventude”. (*A Offensiva*, nº.28, 22/11/1934, p.2).

Outro integralista que escreveu sobre cinema foi Anôr Butler Maciel²¹. Em um artigo intitulado “O cinema e tese de Spengler”, o autor, fortemente influenciado pelo pensador conservador Oswald Spengler²², expõe sua visão sobre o cinema nacional. Para Anôr B. Maciel, os filmes não deveriam ser feitos apenas para distrair, pois por meio do filme o público deveria refletir sobre sua realidade. Para refletir sobre sua realidade, o brasileiro deveria ver filmes brasileiros, pois os filmes estrangeiros traziam um enredo acabado e para distração e que não possibilitavam uma reflexão. Portanto o brasileiro deveria reagir e parar de assistir filmes estrangeiros, representantes de “civilizações de cultura decadente”. Os filmes, na visão do autor, deveriam “servir a nossa cultura, ao desenvolvimento da civilização brasileira” (*A Offensiva*, nº. 38, 31/01/1935, p.7). Tanto Oswaldo Gouvêa quanto Anôr B.

²¹ Anor Butler Maciel foi, juntamente com Egon Renner e Dario de Bittencourt, o chefe da AIB no Rio Grande do Sul. Além disso, foi diretor do periódico semanal *O Integralista*, que circulou na capital gaúcha entre 1934 e 1935. (VIEIRA, N, 2012, p.96).

²² O alemão Oswald Spengler foi historiador e filósofo. Em 1918, escreveu *O Declínio do Ocidente* (1918), essa obra provocou intensos debates no século XX, influenciando, sobretudo, os intelectuais conservadores.

Maciel publicaram obras com teor antissemita, onde verifica-se uma forte influência de Gustavo Barroso. (CALDEIRA NETO, 2011, p.102; VIEIRA, N, 2012, p.111).

A questão do cinema nacional/brasileiro também foi discutida na revista *Anauê*. A coluna cinematográfica “A vida das sombras” trazia artigos sobre a situação do cinema nacional e expunha também a concepção que o integralismo tinha sobre o cinema, uma vez que passava pelo crivo da Secretaria Nacional de Propaganda e pelo Departamento de Imprensa, comandado por Custódio Viveiros. Em novembro de 1937, foi publicado nessa coluna um artigo intitulado “Cinema brasileiro”, que discutia os esforços empreendidos pelos empresários brasileiros para a realização de filmes. Um dos principais problemas apresentados era a falta de um bom elenco, já que havia poucas escolas para artistas no país. O Estado brasileiro deveria, portanto, atuar como a Alemanha, Itália e Portugal, que conseguiram grandes avanços em suas produções:

Vemos, enfim, em todos esses países de governos fortes o interesse dos homens públicos pelo cinema. E esse interesse não é sem razão. Sabem perfeitamente os dirigentes dessas nações o quanto o cinema influi, na criação de mentalidades e estados de espírito. Desejando esses chefes um povo de alma sã, e sabendo a influência do cinema no espírito popular, procuram de toda maneira desenvolver o cinema que lhes é, sem dúvida alguma, um precioso auxiliar. (*Anauê*, nº.21, 11/1937, p. 38).

Se o Estado brasileiro ainda não havia percebido “a influência do cinema no espírito popular”, o integralismo fazia questão de mostrar que estava preparado para desenvolver o cinema nacional. O movimento propunha que o Estado (sobretudo o Estado Integral) deveria “criar” e proteger o cinema nacional, mas como eles não tinham chegado ao poder, dependiam do governo brasileiro para diminuir os entraves à produção cinematográfica no país. Portanto, juntamente com produtores, exibidores, educadores e ideólogos passaram a pressionar o governo brasileiro para que protegesse a indústria cinematográfica nacional. Ao mesmo tempo que pressionavam o governo, os integralistas articulavam-se para Plínio Salgado concorrer à Presidência da República em 1938. Dessa forma, em maio de 1936, Plínio Salgado leu durante o Conclave Integralista, realizado no Rio de Janeiro, o “Manifesto-Programa do Chefe Nacional da Ação Integralista Brasileira”.

O documento expunha as propostas políticas do partido para a disputa das eleições presidenciais de 1938 e o cinema não ficou de fora da proposta. O ponto VII – “Belas Artes”, discute os problemas da Arte no Brasil e propõe algumas soluções. O cinema foi mencionado nesse ponto do programa partidário, e o integralismo seria responsável pela:

criação do cinema brasileiro com forte impulso governamental, de sorte que se aproveite, ao mesmo tempo, o assumpto brasileiro, a paisagem brasileira, e o artista brasileiro, com o maior e mais modernos rigor técnico; fiscalizará também a entrada de filmes estrangeiros, que deverão ser traduzidos em português e ter dois vistos, do Ministério da Educação, quanto á parte moral, e do Ministério das Belas Artes, quanto ao valor artístico. (*Monitor Integralista*, nº.14, 05/1936, p. 5).

Como já mencionamos, a imprensa integralista compartilhava muitas das preocupações dos intelectuais, produtores e exibidores das décadas de 1920/1930, afinal a AIB também estava interessada que a situação do cinema nacional melhorasse para que ela pudesse produzir e exibir os seus filmes. Assim, em suas publicações foi constante o apelo para que o Estado não apenas garantisse a obrigatoriedade da exibição do “complemento nacional”, mas também que criasse as condições para a melhoria da qualidade desses filmes, o que (em tese) atrairia o público brasileiro. Embora países como Estados Unidos, Alemanha e Itália fossem referência para a AIB em termos de qualidade na produção cinematográfica, os filmes nacionais deveriam valorizar o povo, as paisagens e os bons valores nacionais, sobretudo aqueles defendidos pelo integralismo. Ficam evidentes as pretensões da AIB de chegar ao poder utilizando o cinema para tal fim. A AIB não apenas discutiu o cinema, ela de fato utilizou o cinema para fins propagandísticos e buscou desde os primeiros anos montar um aparato de produção e distribuição dos seus filmes.

1.4.2. A utilização do cinema pela AIB e a busca pelo poder

Durante todo o período de existência da AIB (1932-1937), a imprensa integralista discutiu, por meio de vários artigos, a respeito da situação do cinema nacional e sobre quais eram os planos do movimento para o cinema. Essa mesma imprensa também informou acerca das primeiras filmagens feitas pela AIB, bem como informou em relação aos outros filmes integralistas produzidos durante o período. O *Monitor Integralista* indica que as primeiras filmagens sobre as atividades do movimento começaram ainda em 1933:

No dia 19 de novembro de 1933, em Niterói, em homenagem à bandeira nacional, foram e desfilam 1.500 “Camisas-Verdes”, organizados tecnicamente por Jayme Ferreira da Silva, sob o comando de Lacerda Nogueira e aos quais o Chefe Nacional passa em revista. Nesse desfile tomou parte um contingente do Rio, comandado pelo “Centurião” Everaldo Leite que tinha como ajudantes Helvio Fernandes e Arthur Thompson. Dá-se por essa ocasião o primeiro choque entre Integralistas e

comunistas. Cerca de 100 indivíduos tentam perturbar as homenagens que os Integralistas prestavam a bandeira brasileira e dão motivos a um conflito que é filmado por duas empresas cinematográficas. (*Monitor Integralista*, nº. 22, 7/10/1937, p. 14).

O desfile integralista organizado em homenagem ao dia da bandeira foi filmado por duas empresas cinematográficas; provavelmente o integralista Américo Matrangola filmou essa atividade. O cinegrafista acompanhou Plínio Salgado e sua comitiva por todo Brasil, onde além de filmar os eventos também exibia filmes integralistas. Durante o Primeiro Congresso Integralista realizado em Vitória – ES, Matrangola exibiu cenas de seus filmes no encerramento do evento. A partir de 1936, entrou em atividade o “Departamento Nacional Cinematográfico”, chefiado por Frederico Rummert Junior.

O departamento era controlado pelas Secretarias Nacionais de Finanças e de Propaganda, que mantinham em atividade a “Sigma Film”. Esse órgão era “encarregado da filmagem e da projeção de tudo quanto possa interessar o Movimento e sua propaganda” (*Monitor Integralista*, nº.22, 7/10/1937, p.7). Fritz Rummert Jr. filmou diversas atividades integralistas pelo país e produziu com essas imagens pelo menos vinte cinejornais. A AIB se utilizou de documentários e cinejornais para divulgar sua propaganda, pois de acordo com Simis (2008), esses dois gêneros não sofriam com a concorrência dos filmes estrangeiros, pois abordavam apenas assuntos locais. (SIMIS, 2008, p.80). Além do mais, tinham espaço no horário destinado aos complementos nacionais e um custo menor de produção do que filmes de longa-metragem e ficcionais.

Os filmes produzidos pelo *Departamento Nacional Cinematográfico* comandado por Fritz Rummert Jr e os filmes de Matrangola também estavam a serviço de outras Secretarias e Departamentos do movimento. A *Secretaria Nacional de Arregimentação Feminina e dos Plinianos*, por exemplo, possuía a “Divisão de Divertimento”, a qual o cinema fazia parte. Os filmes deveriam educar e divertir os jovens integralistas, informando-os sobre os valores do movimento. O cinema também seria controlado pela *Secretaria Nacional de Cultura Artística*, que tinha como finalidade incentivar, difundir, criar e controlar a parte artística e cultural do movimento integralista. A secretaria era dividida em quatro departamentos: Música, Bellas Letras, Artes Cênicas e Artes Plásticas. O *Departamento Nacional de Artes Cênicas* compreendia as divisões de teatro e cinema e deveria apoiar essas instâncias, além de orientar e controlar os filmes e peças organizadas pela AIB.

Os filmes, além de divertir e educar, seriam ótimos instrumentos de propaganda política. Assim, a partir de 1936, com o acirramento político entre os candidatos ao cargo de Presidente da República²³, a *Secretaria Nacional de Propaganda* criou um manual intitulado “Meios de Propaganda para a Campanha Eleitoral” (1937). O manual continha orientações sobre propaganda para os “camisas-verdes” que ocupavam cargos nas Secretarias de Propaganda, bem como para integralistas de uma forma geral. Uma das preocupações expressas no manual era com o custo da propaganda política, por isso dividiu os meios de propaganda em dois tipos: meios de propaganda de custeio barato e de custeio dispendioso.

Os meios de propaganda de custeio barato eram as já conhecidas demonstrações coletivas como as bandeiras²⁴, os comícios, comemorações, concentrações, desfiles, festivais de caridade, parada de automóveis, motocicletas e bicicletas, passeatas, provas desportivas e reuniões doutrinárias. O manual informa também sobre formas de propaganda a serem feitas por grupos organizados ou individualmente. Sobre as organizadas por grupos, fariam chamadas por telefone, colagem de pequenos impressos, distribuição de boletins e impressos, distribuição de cédulas eleitorais, paradas de cartazes ambulantes, pinturas de sigmas ou frases de propaganda.

A propaganda individual poderia ser feita por catequeses individuais, reuniões em casas particulares, visitas e conversas, colagem de rótulos comandos, carta-propaganda, propaganda em automóveis, uso da camisa verde e distintivos, caminhões com cartazes, faixas de pano, impressos, painéis e tabuletas. Enfim, era grande o “arsenal” que o integralista dispunha para realizar a propaganda do partido. Havia também os meios de propaganda de custeio mais dispendioso como amplificadores, aviões, cartazes, discos, distribuição de livros de doutrina, imprensa, lanchas e flutuantes, letreiros luminosos, rádio, remessas de propaganda pelo correio e cinema. Sobre o cinema, o manual informa:

A exibição de films integralistas para pessoas não pertencentes ao nosso Movimento é uma **ótima propaganda, pois mostra-lhes realmente o que representamos**. O Departamento Nacional Cinematográfico tem um grande número de films das nossas principais solenidades. Os núcleos integralistas poderão dirigir-se a esta S.N.P. que dará as informações necessárias. É uma propaganda um pouco dispendiosa, pois é, preciso arrecadar o suficiente para a passagem do exibidor, transporte de material

²³ Os candidatos eram Armando de Sales Oliveira, José Américo de Almeida e Plínio Salgado.

²⁴ As bandeiras eram excursões do Chefes Provinciais por outros núcleos e percorreram grandes extensões do território nacional. As bandeiras possuíam uma dupla finalidade, congregar os integralistas dos vários núcleos e realizar a propaganda do movimento para os não integralistas, realizando comícios, passeatas, sessões, na qual a organização da AIB era apresentada à população. (*Meios de Propaganda para a Campanha Eleitoral*, 1936, p.6-7).

cinematográfico, etc. (*Secretaria Nacional de Propaganda*. “Meios de Propaganda para a Campanha Eleitoral”, 1936. Arquivo Histórico José Ferreira da Silva, grifos nossos).

Uma das dificuldades com o uso do cinema eram os custos. Tanto a produção quanto a distribuição e exibição dos filmes era algo custoso. O movimento não possuía recursos financeiros volumosos e contava com a participação dos militantes para financiar suas atividades (ver capítulo 4). Apesar das dificuldades, a *Sigma filmes*, ligada ao *Departamento Nacional Cinematográfico* comandada por Frederico Rummert Junior, bem como Américo Matrangola, acompanharam de perto Plínio Salgado e sua comitiva integralista por todo Brasil. Além de produzirem os filmes, os dois cineastas também exibiam suas produções em núcleos integralistas e em cinema comerciais, uma vez que a exibição de filmes para não integralistas era considerada uma forma eficiente de propaganda.

No entendimento dos integralistas, os filmes mostravam realmente o que eles representavam; captavam a organização e grandeza do movimento, elementos que o Integralismo buscava demonstrar em suas manifestações públicas, explorando a ideia de unanimidade, já apontada por Domenach. Nesses eventos estavam presentes outras técnicas de propaganda apontadas por Domenach como o uso de símbolos e slogans para sintetizar a ideia integralista, a repetição exacerbada dessas ideias, já simplificadas, por meio de diversos meios de propagação, além da ideia de unanimidade já apontada anteriormente. Dessa forma, esses eventos eram vistos pelo movimento como uma forma de propaganda sobre si mesmos.

Os regimes fascistas e também os movimentos fascistas²⁵ compartilhavam de uma “maquinaria simbólica” em que todos os ritos, cultos e símbolos deveriam demonstrar a união e grandiosidade do movimento. Todos esses elementos possuíam uma dupla função: manter a coesão interna dos membros e conquistar novos adeptos. (BERTONHA, 2008, p. 245-259). O integralismo soube muito bem organizar verdadeiros “espetáculos políticos”, segundo Bertonha (2008), por meio de desfiles, paradas e concentrações buscava-se uma:

glorificação da força e do poder do movimento, celebrando reiteradamente um ideal de sociedade e de estética. Elas atestavam a impressão de unanimidade dos militantes em torno do ideias e diretrizes integralistas e fabricavam a dramatizações políticas que assumiam papel relevante ao endossarem a representação integralista de sociedade (BERTONHA, 2008, p.246).

²⁵ Entendemos por regimes fascistas os governos que se instituíram (como o nazismo na Alemanha e o Fascismo na Itália) e movimentos políticos aqueles que não chegaram ao poder como a AIB no Brasil.

Essa “cenografia” montada pela AIB permitia “ao integralista viver o movimento, praticá-lo e, então, mesmo que de forma restrita, construí-lo enquanto movimento de massa”. (AMADO, 2012, p. 63-64). Os filmes integralistas buscavam mostrar justamente essas manifestações. Tanto os filmes de Matrangola, Rummert Jr. e de outros cineastas focalizaram desfiles, paradas e rituais nos quais os integralistas eram convocados a participar. De acordo com os “Protocolos e Rituais” da AIB:

Art.131º. – Todos os integralistas convocados são obrigados comparecer às concentrações de “Camisas-Verdes”, apresentando-se nos lugares que lhes foram designados, de acordo com os planos organizados pelo Conselho Técnico ou o seu correspondente, conforme o âmbito, e aprovado pela autoridade competente. (*Monitor Integralista*, nº.18, 10/04/1937, p. 6.)

Os chefes locais organizavam as marchas em suas respectivas províncias, mas seguindo as ordens do Chefe Nacional. Era preciso que tudo estivesse “coreografado” para que todos os elementos que compunham a cena estivessem desempenhando bem a sua função. Dessa forma, havia a preocupação de informar sobre a filmagem desses eventos para que todos participassem. O jornal integralista *A Offensiva* – RJ, dirigido por Plínio Salgado e por Madeira de Freitas, publicou em agosto de 1936 uma nota intitulada de “Um filme da grande concentração de plinianos”. A nota convoca os integralistas para um evento que seria filmado:

O Chefe da Secção de Cinematografia de Secretaria Provincial de Propaganda, faz ciente às Chefes Municipais de Arregimentação Feminina e de Juventude, de que a grande concentração de Plinianos, determinada pelo Chefe Provincial, para breve, será filmada com filme de bitola universal, para figurar como parte integrante do Grande Film das atividades Integralistas na Província de Guanabara, em confecção. (*A Offensiva*, nº.254, 09/08/1936, p.4).

Além da convocação dos militantes, a imprensa integralista informava sobre como os integralistas deveriam se portar durante esses eventos. Os “Protocolos e Rituais” da AIB normatizavam todas as ações dos integralistas durante essas manifestações. Plínio Salgado, ao corporificar a ideia do integralismo, deveria ser elemento central nesses eventos. Tudo era pensado para compor a “cenografia integralista”, desde o número de fileiras até o número de participantes e a distância entre eles, como podemos observar na ilustração 5:

A cenografia integralista, tal como a fascista, tinha a pretensão de mobilizar as massas, tanto do ponto de vista individual quanto do coletivo. Nesse sentido, o cinema tinha uma função mobilizadora para o integralismo, visto que por meio dos filmes era possível demonstrar toda a grandiosidade do movimento. O integralismo se tornou um movimento de massas devido (mas não apenas) à propaganda política por ele utilizada. Esta dialogava com alguns elementos da *cultura política* brasileira, tais como o autoritarismo e o conservadorismo, e por isso foi assimilada. Por meio de sua propaganda, a AIB buscou apresentar os inimigos da nação e se colocar como uma solução aos problemas enfrentados pelo país. Dessa forma, a “satanização” do comunismo, do capitalismo internacional e da frágil democracia representativa do período era constantemente realizada por meio dos meios de comunicação utilizados pela AIB.

Dentro do contexto mundial e nacional dos regimes autoritários da época, o integralismo valorizava a propaganda de massa e o cinema e, a AIB discutia na sua imprensa a importância que esse meio de comunicação possuía para seus atingir seus objetivos políticos e a necessidade de eliminar as barreiras à produção nacional, que por sua vez acabava impactando sobre a própria produção cinematográfica do movimento. Os integralistas ao criarem o “cinema nacional” estariam criando o próprio “cinema integralista”. No entanto, esse “cinema integralista”, não implicava, ainda, em um conjunto de técnicas e uma linguagem específica capaz de difundir valores e uma estética tipicamente integralista, tal como acontecia no cinema soviético. Eles estavam mais preocupados em revelar (da maneira que fosse possível) o integralismo por meio do cinema.

Apesar de pouco poder fazer quanto aos problemas enfrentados pela indústria do cinema nacional, a AIB buscou desde seu início criar os meios necessários para que o movimento pudesse realizar filmes. Desse modo, a AIB pensou e organizou a produção de filmes para objetivos políticos antes mesmo do Estado brasileiro. As produções do INCE só começariam a partir de 1937 e o DIP só faria documentários e cinejornais a partir de 1939. Podemos afirmar que, definitivamente, o cinema ocupou um lugar de destaque para os objetivos integralistas. E caso a AIB chegasse ao poder, o cinema seria um importante pilar da propaganda do chamado Estado Integral.

Apesar do curto período de atuação (1932-1937), muitos filmes foram produzidos por integralistas como Frederico Rummert Junior, Américo Matrangola e Alfredo Baumgarten. A AIB também foi focalizada por outros cinegrafistas que não tinham uma relação direta com o

movimento, como João Baptista Groff e João Gonçalves Carriço. Esses cineastas aproveitavam que o integralismo valorizava o cinema como propaganda política e produziam filmes para o movimento. Além do mais, a própria AIB contratou os serviços cinematográficos de outras empresas para filmarem as atividades integralistas. Os cineastas e empresas que filmaram a AIB, bem como a relação desses com o projeto integralista serão apresentados no próximo capítulo.

**CAPÍTULO 2 – CINEGRAFISTAS/EMPRESAS CINEMATOGRAFICAS
A SERVIÇO DO PROJETO INTEGRALISTA (1932-1937).**

A utilização do cinema para educar, divertir e realizar a propaganda política era uma das preocupações da AIB, como atesta a imprensa integralista. Contudo, o movimento não ficou apenas no debate em torno do cinema, mas tentou de forma efetiva produzir filmes que pudessem atender aos seus objetivos políticos. Nesse sentido, as primeiras atividades desenvolvidas pela AIB foram filmadas pelo integralista Américo Matrangola. A partir de 1936, entrou em atividade o Departamento Nacional Cinematográfico e a empresa *Sigma Filmes*, que ficaram sob a responsabilidade de Frederico Rummert Junior que, juntamente com João Holl, produziu em torno de 20 cinejornais. Esses filmes, assim como as produções de Matrangola, foram exibidos em todo país, tanto em núcleos integralistas quanto em cinemas comerciais.

O cinegrafista Alfredo Baumgarten, também membro da AIB, filmou um dos mais importantes eventos do movimento, o “Primeiro Congresso Meridional Integralista”. Dessa forma, contribuiu para esforço de propaganda do movimento ao divulgar essas filmagens em sua localidade. Além dos cinegrafistas integralistas que produziam cinejornais ou documentários, outros profissionais também contribuíram para a divulgação da AIB, como, por exemplo, João Baptista Groff (Groff Filmes), João Gonçalves Carriço (Carriço Filmes) e empresas como a *Cinédia*, *Pan Filmes*, *Botelho Filmes*, entre outras.

Essas empresas não possuíam um vínculo direto com a AIB (embora alguns apresentassem simpatia pelo movimento); aproveitavam o interesse que o integralismo demonstrava pelo cinema e filmavam as atividades desenvolvidas. Essas filmagens eram exibidas posteriormente no horário destinado ao complemento nacional. Em troca dos serviços prestados, possivelmente, ganhavam uma quantia do movimento. A AIB, para seu benefício precisava recorrer a essas empresas cinematográficas, a fim de facilitar a exibição das suas atividades nos cinemas comerciais, o único momento que tinha algumas dificuldades com a produção e exibição dos filmes.

O capítulo tem como objetivo apresentar os cinegrafistas e empresas e as suas relações com a Ação Integralista Brasileira. Para realizar esse levantamento, recorreremos ao Arquivo Público do Estado de São Paulo, Paraná e Minas Gerais (versão online), onde acessamos a documentação policial elaborada pela Delegacia de Ordem Política e Social – DOPS. As fichas, prontuários e demais documentos trazem dados sobre nacionalidade, profissão, motivo da prisão, entre outras notícias sobre alguns desses cineastas. Recorreremos também à imprensa da época, sobretudo à imprensa integralista, buscando informações sobre esses cineastas e

suas empresas. Utilizamos jornais e revistas como *A Offensiva*, *Anauê* (Biblioteca Nacional), *Monitor Integralista* (Fundo Plínio Salgado - Arquivo Público e Histórico do Município de Rio Claro), *O Pharol*, *Blumenauer Zeitung*, *Cidade de Blumenau* e *Alvorada* (Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina). Além de jornais como, *A notícia*, *A República*, *Correio de São Paulo*, *O Dia* (Hemeroteca Digital Brasileira). Consultamos também os documentos disponíveis na Biblioteca Paulo Emilio Salles Gomes – Cinemateca Brasileira, além de obras sobre o cinema nacional.

Esse levantamento informativo sobre esses cineastas e empresas (que até então não tinha sido realizado) é necessário para que discussões mais historiográficas possam ter uma base documental para trabalhar (que é a nossa intenção futura). Dessa forma, este capítulo é mais descritivo, pois objetiva apresentar a relação desses cinegrafistas/empresas com o projeto integralista. Primeiramente serão apresentados os cinegrafistas integralistas e posteriormente os outros cinegrafistas e empresas que filmaram a Ação Integralista Brasileira no período de 1932-1937.

2.1. CINEGRAFISTAS INTEGRALISTAS

2.1.1. Américo Matrangola

Américo Matrangola²⁶ foi um dos pioneiros da AIB e um dos primeiros responsáveis por filmar as atividades do movimento. Antes de comentarmos sua atuação como cinegrafista na AIB, convém reaver um pouco de sua trajetória anterior a inserção no movimento.

O cinegrafista nasceu em 27 de setembro de 1897²⁷ na cidade de Sertãozinho – SP. Em 1918, participou como voluntário das tropas brasileiras enviadas à Europa durante a Primeira Guerra Mundial. O objetivo de Matrangola era passear pela Europa quando a guerra acabasse.

²⁶ Encontramos nos periódicos integralistas outras versões para esse nome: Américo Matrangula, Américo Mastrangula, Américo Mastrongola.

²⁷ No prontuário de Américo Matrangola no DOPS-SP encontramos discordâncias quanto à sua data de nascimento. Há registros para a data 30/09/1899 e 30/09/1897 e 27/09/1897. Ver: Prontuário de Américo Matrangola/Mastrangula, nº.9.465, DOPS-SP. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

A Divisão Naval Brasileira, enviada em maio de 1918, só conseguiu chegar ao seu destino final (Porto de Gibraltar) um dia antes do armistício da guerra (11 de novembro de 1918). Sendo assim, Matrangola conseguiu o que queria. Após o fim da guerra, foi para a Itália (terra de origem de sua família), onde passou por cidades como Turim e Roma, conhecendo companhias e escolas de cinema como a Companhia Ambrósio e a Escola Cinematográfica Azzurri. No começo da década de 1920, de volta ao Brasil, recebeu o convite de Arturo Carrari para montar uma escola de cinema em São Paulo, e o nome escolhido foi *Azzurri*, tal como a escola que Matrangola conheceu na Itália. (GALVÃO, 1975, p.167-168).

Até 1919, as produções cinematográficas em São Paulo eram realizadas por imigrantes ligados ao chamado *teatro operário*²⁸, que filmavam as peças teatrais a fim de fortalecer os laços de sociabilidade e criar uma identidade de classe entre os operários. A partir de 1919, os filmes foram realizados por escolas como a *Azzurri*, criada por Matrangola e Carrari. Essas escolas cinematográficas ainda possuíam vínculos com o teatro operário, pois se utilizavam de técnicas de expressão usadas no teatro como a mímica afinal os filmes ainda eram mudos. Além de ensinar a atuar, essas escolas também filmavam os alunos atuando e cobravam deles o custo da produção dos filmes. (SCHPUN, 2007, p.75). A *Azzurri* reuniu filhos de imigrantes italianos e espanhóis como Francesco Madrigano, Achille Tartari, Gilberto Rossi, os irmãos del Picchia e o próprio Américo Matrangola, conhecido sob o pseudônimo de Nino Ponti.

Marcadas pela instabilidade e falta de recursos, essas escolas não duravam muito tempo, à *Azzurri*, por exemplo, encerrou suas atividades em 1924. Todavia essas escolas de cinema foram importantes centros de reunião, de debates e de formação, tanto de atores como de técnicos. (SCHPUN, 2007, p.75). Muitos dos alunos da escola continuaram no meio cinematográfico e realizaram importantes produções para o período, outros criaram escolas e passaram a realizar filmes institucionais ou sob encomenda. Em 1928, por exemplo, os ex-alunos da *Azzurri* reunidos em torno da U.B.A. (União Brasileira de Artistas) lançaram o filme *Morfina*. No elenco e produção estavam nomes como Carmo Naccarato, Francesco Madrigano, Milda Rutzen, Lia Jardim e Antônio Medeiros, a direção do filme ficou sob a responsabilidade de Américo Matrangola.

Outro nome ligado à escola *Azzurri* e que conseguiu sucesso no meio cinematográfico foi Gilberto Rossi. O cinegrafista já filmava antes de entrar na escola *Azzurri*, produzia

²⁸ O teatro operário paulista, dos anos de 1920, estava ligado às sociedades dramáticas de cunho anarquista. Os atores e atrizes eram, em sua maioria, filhos e netos de imigrantes italianos. Muitos deles, sonhavam em se tornar atores e atrizes nas nascentes escolas cinematográficas como a *Azzurri*.

pequenos filmes sobre lojas, pessoas, fazendas e depois oferecia as filmagens aos interessados, recebendo dinheiro em troca. Essa prática era chamada pejorativamente na época como “cinema de cavação”, uma vez que os cinegrafistas produziam filmes de baixa qualidade em troca de dinheiro. Em 1919, Rossi produziu *O crime de Cravinhos*, filme que conquistou grande sucesso de bilheteria em São Paulo. No entanto, o cinegrafista só conseguiu grande notoriedade quando passou a filmar as atividades do presidente Washington Luís (1926-1930). Foi através da “cavação institucional”, ou seja, dos filmes feitos por encomenda para o governo, que Gilberto Rossi conseguiu se articular com o poder e se tornar o maior produtor de filmes institucionais do período. (SIMIS, 2008, p.82-83). Segundo Simis (2008), o *Rossi Atualidades* abriu caminho para outros jornais e documentários de cavação sustentados pela propaganda política e comercial como a *Campos Film*, *Guarany Film*, *Santa Therezinha Film*, *Sul América Film* e *Rex Film*. (SIMIS, 2008, p.84).

Um dos poucos estímulos do governo à cinematografia no período foi durante as comemorações do Centenário da Independência em 1922, no qual o Rio de Janeiro sediou a Exposição Universal. Nesse momento, a concessão de verbas para produção dos filmes partiu do próprio Estado e cinegrafistas como os irmãos del Picchia foram beneficiados, e assim surgiu a *Independência Omnia Films* que produziu 48 números do jornal *Sol e Sombra* (1923-1925). Mais tarde, depois do fim da *Independência Omnia film*, os irmãos del Picchia fundaram a *Helios Film* e a *Victor Film*. (SIMIS, 2008, p.85).

Embora os filmes de “cavação institucional” produzidos naquele período tenham contribuído para a propaganda política e comercial, o cinema ainda não tinha sido incorporado a um projeto de propaganda oficial do governo, seja para a propaganda do Brasil no exterior, seja para propaganda interna dos feitos do governo. (SIMIS, 2008, p.86). No entanto, essas iniciativas abriram espaço para uma maior relação entre cinegrafistas e Estado, criando as condições necessárias para as futuras produções oficiais ou, até mesmo para grupos que pretendiam usar o cinema para chegar ao poder como a Ação Integralista Brasileira (1932-1937).

Américo Matrangola adquiriu experiência cinematográfica na *Azzurri* e anos mais tarde a usaria para realizar os filmes integralistas. Não sabemos ainda como se deu essa aproximação entre Matrangola e o integralismo, mas é possível sugerir algumas hipóteses. Primeiramente, além da experiência cinematográfica adquirida na escola *Azzurri*, a qual permitiu que Matrangola conhecesse pessoas que, anos mais tarde, tornaram-se importantes

no meio cinematográfico nacional, como Gilberto Rossi, José del Picchia²⁹e, principalmente, Menotti del Picchia, que foi roteirista da escola *Azzurri*.

Menotti del Picchia pode ter sido um ponto de contato entre Américo Matrangola e Plínio Salgado. O primeiro contato de Menotti del Picchia com Plínio Salgado ocorreu no começo da década de 1920, quando Plínio mudou-se para São Paulo. O escritor foi trabalhar no *Correio Paulistano*, órgão oficial do Partido Republicano Paulista (PRP), dirigido na época por Menotti del Picchia. Além da proximidade no jornal e no PRP, Plínio participou discretamente da Semana de Arte Moderna de 1922 juntamente com del Picchia. Em 1926, após sair do *Correio Paulistano*, Plínio lançou seu primeiro romance, *O Estrangeiro*, obra prestigiada nos meios modernistas. Logo em seguida, alinhou-se com Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Cândido da Mota ao movimento “Verde-Amarelo”, posteriormente chamado de movimento da “Anta”, uma vertente mais nacionalista do modernismo brasileiro. Pode ter sido por meio de Menotti del Picchia que Américo Matrangola conheceu Plínio Salgado e suas ideias.

Outra questão que podemos pensar é se Américo Matrangola, descendente de italianos, teria tido contato ou, até mesmo, ajudado a realizar filmes sobre o fascismo no Brasil. Obras como *O fascismo em São Paulo* (1923) – Rossi Film (Gilberto Rossi); *Uma bela tarde de aviação* (1923) – Ubirajara Filme; *A morte de del Prete* (1928) – Programa Serrador; *A nave real Itália* (1924) – Zenith films, entre outras³⁰, são exemplos de filmes realizados por brasileiros (descendentes de imigrantes) sobre as atividades fascistas no Brasil. Além do mais, ele poderia ter tido contato com os filmes fascistas que vinham para o Brasil como esforço de propaganda do regime. Com isto mostravam as grandes manifestações de massa, as visitas aéreas e navais e toda a parafernália simbólica do fascismo usada para atrair os italianos migrados para outros países, como os que viviam no Brasil. (BERTONHA, 2001, p.125).

De acordo com Bertonha (2001), a instrumentalização das coletividades italianas no exterior era importante dentro da política externa do regime fascista. Os órgãos implementados para tal tarefa foram os *Fasci all'estero*, os *Dopolavoro* e as *Casas d'Itália*. (BERTONHA, 2001, p.37). O *Dopolavoro*, por exemplo, foi instalado em São Paulo em 1931 e assim como o *fasci all'estero*, presente no Brasil desde a década de 1920, preocupava-se em

²⁹ Em entrevista concedida a Maria Rita Galvão, Matrangola informou que realizou uma cópia dos negativos do filme *Morfina* (1928) na casa de José del Picchia. (GALVÃO, 1975, p.175).

³⁰ Um levantamento realizado por José Inácio de Melo Souza aponta pelo menos vinte produções sobre o fascismo no Brasil, esse material está disponível na Cinemateca Brasileira em: TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Fascismo/integralismo: material não trabalhado*. São Paulo, 198-. 1 coleção de documentos. Acesso: D 1213/1.

garantir atividades culturais, recreativas e assistenciais. O objetivo era influenciar os emigrantes a manterem-se alinhados à pátria de origem e ao regime fascista, instituído em 1919. Nas sedes do *Dopolavoro* “eram comemoradas as grandes festas fascistas e italianas; promovidos bailes, festas e almoços de confraternização, recitais, peças de teatro, exposições de corais e de filmes fascistas e de entretenimento, etc”. (BERTONHA, 2001, p.37).

Os filmes fascistas chegaram ao Brasil nos anos 1920 e se difundiram nos anos 1930 por meio da ação do *Consulado*, do *fasci all'estero* e do *Dopolavoro*, que insistiam que o MinCulPop enviasse filmes fascistas por serem considerados uma forma de propaganda mais efetiva que as conferências e panfletos. (BERTONHA, 200, p.129). Maria Rita Galvão (1975) indica que Matrangola participou de grupos teatrais como o Ipiranga e o *Dopolavoro*³¹ no Brás com os Lambertini. (GALVÃO, 1975, p.172). Tina e Vitória Lambertini foram diretores do grupo *Muse Italiche* e Giorgio Lambertini foi um dos fundadores da sociedade *Dopolavoro*, na qual Matrangola atuou em atividades teatrais.³² (GALVÃO, 1975, p.182).

O fascismo se preocupou em afastar a influência socialista e anarquista dos imigrantes que trabalhavam como operários. Muitos dos alunos da Escola *Azzurri* vieram do *teatro operário*, ligado a entidades anarquistas, preocupadas em educar e divertir os trabalhadores. O *Dopolavoro* seria uma alternativa fascista a esses grupos. Por mais que Matrangola tenha tido contato com o *teatro operário* de cunho anarquista e este tenha influenciado na produção cinematográfica de escolas como a *Azzurri*, Matrangola optou politicamente pela via do fascismo, do *teatro operário* absorveu apenas as técnicas de expressão que ele empregaria, anos mais tarde, em suas produções.

Possivelmente antes de entrar no integralismo Matrangola teve contato com as ideias fascistas por meio das associações que participou e até durante sua viagem à Itália em 1918-1919. Dessa forma, pode ter optado pelo integralismo por este ser considerado um movimento fascista dentro do Brasil. Conforme Bertonha (2001) citou, apesar das contradições entre o Fascismo e o Integralismo, não foi incomum a circulação de descendentes de italianos (e não descendentes) entre o Fascismo e o Integralismo no Brasil. No caso na inserção de descendentes de italianos, como Matrangola, nas fileiras da AIB, Bertonha (2001) aponta alguns motivos:

³¹ No trabalho de Maria Rita Galvão está escrito Doppo Lavoro.

³² Embora os *Dopolavoro* tenham chegado em São Paulo no começo da década de 1930, é possível que o grupo que Maria Rita Galvão citou seja um dos grupos de teatro ligados a preservação da italianidade e tenha se tornado o *Dopolavoro*. A autora não menciona o período que Matrangola participou dessa organização teatral.

Os descendentes de italianos, influenciados por esse contexto político nacional, por seus próprios e específicos problemas de aceitação na sociedade brasileira como filhos de imigrantes e pelo clima geral de apoio às ideias de extrema-direita suscitado pela propaganda italiana, poderiam ter sido cooptados pelos fascios, mas acabaram, dada à sua aculturação e desejo de serem vistos como brasileiros e de participar efetivamente da política brasileira, por aderir à Ação Integralista (vista, por mais de um motivo, como a versão brasileira do Fascismo). (BERTONHA, 2001, p.95).

Conquanto, antes de sua inserção na AIB, Matrangola, decepcionado com o meio cinematográfico, abandonou suas atividades em São Paulo e foi morar em Joinville – SC onde abriu uma fábrica de macarrão. Ficou em Joinville³³ de três a quatro anos, mas decidiu voltar para São Paulo. Quando retornou para seu estado de origem, ingressou na AIB e com sua máquina *Korda* passou a filmar todas as ações do movimento. (GALVÃO, 1975, p.176).

Ilustração 6. Atividade de Matrangola em Joinville.



Fonte 4. *A Notícia*, Joinville – SC, 9 de abril de 1932. Hemeroteca, BNDigital.

Américo Matrangola foi um atuante militante da AIB. Em 1934, integrou as chamadas “decuritas” da Milícia Integralista³⁴ de São Paulo dirigida por Eurico Guedes. (*Monitor Integralista*, nº. 22, 7/10/1937, p. 14). Dessa maneira, participou de inúmeros desfiles com a Milícia Integralista, além do mais, foi membro do “Departamento Artístico” e ajudou na

³³ Existe na cidade de Joinville – SC uma rua em homenagem a Américo Matrangola, que viveu na cidade por alguns anos.

³⁴ O Departamento de Milícia da AIB foi criado durante o Primeiro Congresso Integralista em 1934. A infantaria da Milícia era composta pelas *decúrias*, *terço*, *bandeira* e *legião*. As decúrias eram formadas por dois elementos de cinco homens sendo comandada por um decurião. (*Monitor Integralista*, nº.7, 08/1934, p.2). A milícia integralista foi extinta devido a Lei de Segurança Nacional, promulgada em 4 de abril de 1935, mas os desfiles continuaram, sob orientação do Dep. de Educação. O Art.36 do Regulamento do Departamento de Milícia elevou ao posto de Monitor da Milícia alguns milicianos, entre eles, Américo Matrangola. (*Monitor Integralista*, nº.7, 08/1934, p.8).

elaboração e aprovação dos “Estatutos da AIB”, discutidos e aprovados durante o “Primeiro Congresso Integralista”, realizado em 1934, em Vitória – ES. Neste evento, Plínio Salgado foi reconhecido e proclamado como Chefe Nacional da AIB (*Monitor Integralista*, nº.22, 07/10/1937, p. 16).

Esses congressos eram eventos importantes para a AIB, pois neles se debatiam as teses, a estruturação do movimento, os problemas, etc. Era um momento de confraternização entre os militantes dos vários núcleos e uma oportunidade de mostrar à população local a grandiosidade e a organização do movimento. Portanto, as atividades desenvolvidas nesses congressos eram vistas como uma forma de realizar a propaganda da AIB. Durante o Congresso de Vitória, Matrangola, além de filmar o evento, também exibiu filmagens de outros eventos do movimento. Os integralistas eram informados por meio da imprensa integralista sobre a realização das filmagens e, assim, eram convocados a participarem dos eventos. Uma nota do jornal *Monitor Integralista* menciona essa prática:

Serão filmadas as principais reuniões do Congresso, bem como todas as solenidades integralistas realizadas em Victoria. Um filme do movimento integralista no Brasil será passado no recinto do Congresso e dado a conhecer a população de Vitória. O serviço de filmagens está a cargo do companheiro sr. Americo Mastrangola. (*Monitor Integralista*, n.º 5, 02/1934, p. 3).

A exibição do filme de Matrangola ocorreu no último dia do Congresso de Vitória, realizado em 03/03/1934. O filme foi apresentado para aproximadamente 3.000 pessoas que assistiam à sessão de encerramento no Teatro Carlos Gomes. (*Monitor Integralista*, nº.6, 05/1934, p. 2). Matrangola também filmou e exibiu filmes durante o “Segundo Congresso Integralista” que ocorreu do dia 7 a 10 de março de 1935 na cidade de Petrópolis – RJ³⁵. O filme de Matrangola, desta vez, foi apresentado no Cine Capitólio e descrito pelo jornal *Monitor Integralista* como “um filme histórico e documentário do movimento desde o primeiro desfile” mostrando os desfiles realizados em Porto Alegre, Brusque, Blumenau, Florianópolis, São Paulo, Niterói, Distrito Federal, Vitória, Joinville e Jaboticabal. (*Monitor Integralista*, nº. 10, 7/05/1935, p. 3).

Além dos Congressos integralistas, outros eventos importantes para a AIB foram filmados, como os desfiles, paradas e concentrações. Matrangola acompanhou Plínio Salgado em várias de suas viagens, como a visita de Plínio Salgado às cidades de Itajaí e Joinville –

³⁵Américo Matrangola (no jornal está Matrangola) foi o inscrito número 241 do Congresso de Petrópolis, segundo o jornal *Monitor Integralista*, nº. 10,7/05/1935, p. 4).

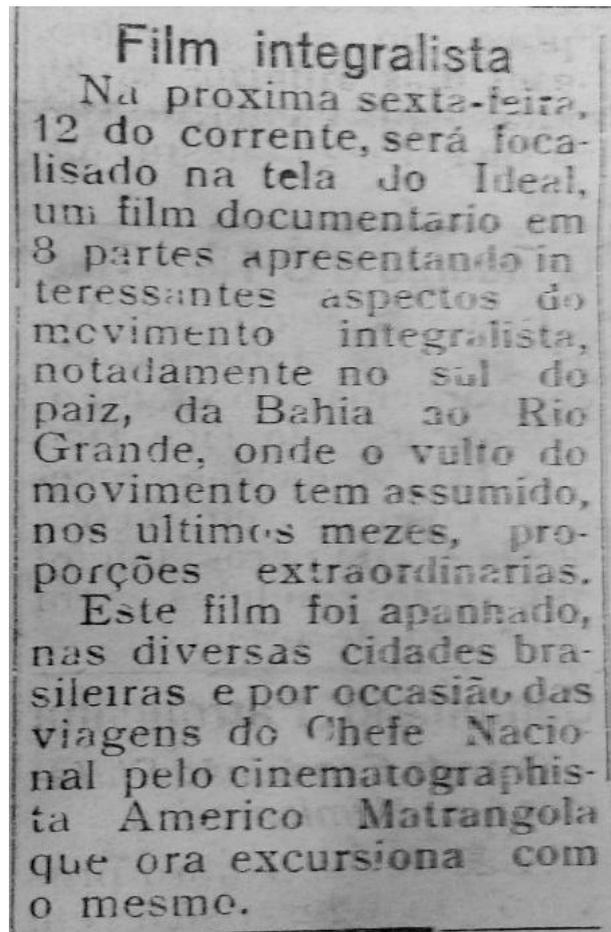
SC, em 1934. (*A notícia*, nº.1808, 4/09/1943, p.1). Na comitiva estavam figuras como Miguel Reale, secretário do Departamento Nacional de Doutrina e o brigadeiro Iracy Igayara de Moura Costa, chefe da casa militar. Em Itajaí, o cinegrafista filmou o Chefe Nacional passando em revistas às tropas na Praça Vidal Ramos, os juramentos de fidelidade ao Brasil e ao Chefe Nacional feito pelos membros da milícia integralista e a sessão da juventude. (*O Pharol*, 22/09/1934, p.1). O cinegrafista, juntamente com Achille Tartari³⁶, seu amigo da antiga escola *Azzurri*, filmou também:

As sessões do congresso do Rio Grande do Sul, as festividades de Blumenau e todas as paradas de Santa Catarina, os desfiles e o Congresso de Curitiba, e os de Belo Horizonte. Depois vieram para São Paulo, foram para o interior e para a Bahia, depois mais para o norte, sempre acompanhando Plínio Salgado. O Sr. Matrangola tinha mais ou menos oito rolos de filmes, enormes, de reportagens sobre o Integralismo. Os filmes eram propriedades sua, não do Tartari nem do partido. Exibia as reportagens em todas as cidades porque passavam, mas não ganhava nada com isto; dava o dinheiro para o partido – o Sr. Matrangola era Integralista fanático. Passava os filmes, ficava com algum dinheiro para se sustentar e pagar as despesas do hotel, e o resto ia para as despesas do Integralismo; o Sr. Matrangola era quem comprava as camisas, acertava as contas de viagens, etc. Era o tesoureiro do partido. (GALVÃO, 1975, p.176).

Todas essas filmagens foram compiladas no filme *O Integralismo no Brasil*; eram oito rolos de filmes, com aproximadamente 1804 m de película em que Matrangola buscava revelar toda a grandiosidade do seu partido, tanto aos integralistas quanto os não integralistas. Matrangola percorria o Brasil com a comitiva integralista e por onde fosse exibia suas filmagens. Uma nota do jornal integralista *O Pharol* informa (ilustração 7):

³⁶ Em depoimento à Maria Rita Galvão, Achille disse que fez um contrato com o partido para filmar as suas atividades importantes. Filmou a AIB em São Paulo, no interior e em outros estados até 1937, quando foi trabalhar para a *Companhia Sul-Americana de Filmes*. Ver mais informações em GALVÃO, 1975, p. 87-88.

Ilustração 7. Notícia sobre filme integralista.



Fonte 5. *O Pharol*, 6/07/1935, p.1

Matrangola, que acompanhou de perto seus amigos Rossi e Medeiros realizarem filmes de “cavação institucional” em busca de poder e dinheiro, de acordo com Galvão (1975) preferiu não tirar lucros das filmagens que fazia do seu partido. Américo Matrangola, juntamente com Achille Tartari, “contrataram com Plínio Salgado os serviços de reportagem cinematográfica e filmaram o Integralismo inteirinho”. (GALVÃO, 1975, p.176).

Enquanto membro do “Departamento Artístico” da AIB, sabia o valor que o cinema possuía como veículo de propaganda, bem como “registro histórico” das atividades do movimento. A AIB, por outro lado, sabia da importância das atividades desempenhadas por Matrangola para seus objetivos políticos. Prova de sua importância para o movimento,

Matrangola foi indicado pelo Chefe Nacional a uma das vagas da “Câmara dos Quatrocentos”³⁷ que reunia as figuras mais representativas do Integralismo.

Infelizmente, seu filme teve um tempo de vida tão curto quanto o próprio movimento. Após a extinção da AIB, em 1937, e do seu desmantelamento a partir do chamado *Putsch* integralista de 1938, grande parte dos materiais de propaganda da AIB foram apreendidos pela polícia. Sobre o destino de um dos filmes mais significativos da AIB, Galvão (1975) esclarece que Matrangola buscou salvar o filme procurando membros do movimento que pudessem escondê-lo. Porém todos se negaram, pois estavam com medo de serem apreendidos. Galvão (1975) indica o que teria acontecido com o filme:

O Sr. Matrangola sabia que a polícia de uma hora para outra poderia prendê-lo para pegar os filmes e ver quem eram os componentes do partido. Ficou com medo, ele próprio também aparecia nos filmes (era por isso que levava o Tartari nas viagens, para que ele aparecesse nas reportagens). Então foi para casa, botou os filmes dentro de uma banheira, pôs soda cáustica e queimou tudo. Saiu aquela gelatina gosmenta, depois o Sr. Matrangola secou os filmes, enrolou tudo de novo, e vendeu para fazer esmalte de unhas. (GALVÃO, 1975, p.177).

Matrangola sabia que aquelas películas poderiam comprometer muitas pessoas, inclusive ele próprio. Destruiu o fruto de seu amor pelo cinema e pela AIB antes que outros o fizessem. Isso não impediu que fosse investigado e preso pela Polícia de Ordem Política e Social; sua prisão ocorreu em 27/01/1939, devido às suas atividades políticas³⁸.

Depois de sua experiência com o Integralismo, conforme Maria Rita Galvão (1975), Matrangola teria parado de filmar e se dedicado apenas ao Hotel Havaí³⁹, que montou com a venda de material cinematográfico. Entretanto, há indícios que ele tenha continuado a lidar com cinema, sendo, inclusive, diretor de uma produtora chamada *Real Filme do Brasil*⁴⁰ no final da década de 1940. Porém não tivemos mais informações sobre quais filmes essa

³⁷ A “Câmara dos Quatrocentos” foi criada pela Resolução N° 165, em 1936, pensando na necessidade de criar um órgão auxiliar na suprema direção do Movimento Integralista. Era constituída pelas personalidades consideradas de projeção social, moral e de valor intelectual do movimento e que pudessem representar o Integralismo em todo país. (*Monitor Integralista*, n°. 15, 3/10/1936, p. 3).

Américo Matrangola foi o elemento número 27 da “Câmara dos Quatrocentos” (*Monitor Integralista*, n°. 20, 11/06/1937, p. 9) e o número 397 da “Câmara dos Quatrocentos”, indicado pelo Chefe Nacional com a resolução N° 311, de 6 de junho de 1937. (*Monitor integralista*, n°. 21, 17/07/1937, p. 10).

³⁸ Registro Geral da Delegacia de Ordem Política e Social. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

³⁹ Foi um dos diretores no biênio 1956-1958 do Sindicato de Hotéis e Similares de São Paulo. Câmara Municipal de São Paulo.

⁴⁰ Em 1948, Américo Matrangola juntamente com Achilles Portari e Euclides Fernandes percorreram diversas instituições em Santa Catarina, eles buscavam recursos para a realização de um filme sobre Anita Garibaldi. Essa notícia foi vinculada pelo jornal *A Gazeta*, 4/11/1948. Matéria consultada em: <<http://www1.an.com.br/anita/anita3.htm>> Acesso em: 02/09/2015.

produtora teria realizado. Mesmo após o fim da AIB sua vida foi acompanhada pelo DOPS, assim como outros ex-integralistas. Abaixo sua ficha no órgão:

Ilustração 8. Ficha de Américo Matrangola no DOPS.

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA DELEGACIA DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL	
Cutis	Ficha n.º _____ Nome: AMÉRICO MATRANGOLA.- vide
Cabelos	Data: 12-7-45.- Vulgo: AMEIRO MASTRANGULO -ou AMÉRICO MATKAN.-
Bigodes	Prontuário Delegacia n.º = 9.465 =
Olhos	Prontuário geral n.º = 384.723 =
Estatura	Atividade _____
Marcas	
n/meri.	
Filiação: — Pai: <u>Emílio Matrangola.</u> Mãe: <u>Esther Matrangola.</u>	
Idade: _____ anos. Nascido em <u>27</u> de <u>setembro</u> de <u>1897</u> Sexo: <u>masc.-</u>	
Nacionalidade: <u>brasileira.</u> Natural de: <u>sertãozinho.- Estado de São Paulo.-</u>	
Estado civil: <u>casado</u> Profissão: <u>comerciante.</u>	
Ordenado: Cr.\$ _____ Local de trabalho: _____	
Residências: = <u>Rua General Usorio, 312.- São Paulo.- Capital.-</u>	
É sindicalizado? _____ Sindicato e locais que costuma frequentar: _____	
T. G. L. - Mod. 21	

Fonte 6. Arquivo Público do Estado de São Paulo – DEOPS- SP (DEOPSSPA009809).

2.1.2. Frederico (Fritz) Rummert Jr.

Outro cinegrafista que acompanhou de perto Plínio Salgado e realizou filmes sobre as atividades integralistas foi Frederico Rummert Junior. Este nasceu na Alemanha, em 15/12/1901, e chegou ao Brasil em 1905 com seus pais, Frederico Rummert e Hedwig Rummert. Seu pai lecionou de 1901 até por volta de 1913 em uma escola alemã sediada na cidade de Curitiba, a *Deutsche Schule*. Além de professor, Frederico Rummert foi presidente da *Sociedade de Gymnastica Teuto-Brasileira*. (SOUZA, R., 2006, p. 113). Participou

também de uma entidade fundada em 1915, que reunia representantes de várias associações, a *Deutschsprechende Paraná* ou *Deutscher Ausschuss*. (SOUZA, R., 2006, p.77).

Frederico Rummert Junior provavelmente foi educado na *Deutsche Schule* e deve ter participado com seu pai das atividades do Clube Teuto *Brasilianischer Turnverein*, local de socialização dos imigrantes alemães na capital paranaense. Após 19 anos no Paraná, foi estudar em Joinville – SC⁴¹. Não obtivemos informações de como Fritz (Frederico) Rummert Jr aprendeu a filmar e como se deu sua inserção no Integralismo, mas é provável que ele tenha visto no integralismo elementos que lhe eram familiares, como a ideia de ordem e os desfiles cívicos tão presentes em sua infância. Além do mais, o integralismo guardava certa semelhança com o regime que se instituía na Alemanha, o nazismo. Não podemos igualar o “integralismo” e o “nazismo”, afinal as características que definem o nazismo, como forte antissemitismo e racismo, não estavam presentes de forma completa no integralismo. (BERTONHA, 2014, p.66). O antissemitismo presente nos discursos de um dos principais líderes do integralismo, Gustavo Barroso, teve respaldo de alguns grupos. Ainda assim, esteve longe de ser unanimidade dentro da AIB. (CALDEIRA NETO, 2014, p.155).

Em relação ao racismo, este também não foi um dos pilares do movimento, pelo contrário, o integralismo reconhecia que os brasileiros eram um povo de cor e que seria um erro defender o arianismo. Na concepção de “raça cabocla” de Plínio Salgado, o negro era um dos pilares do povo brasileiro e, portanto, deveriam ser integrados (ao menos em tese) ao movimento. Essa tolerância tinha limites e a pouca participação dos negros em cargos importantes atesta isso. (BERTONHA, 2014, p.33). O racismo presente na sociedade brasileira evidentemente se manifestava na AIB, mas o movimento não tinha uma política de exclusão e até mesmo de extermínio dos negros tal como no nazismo.

Apesar dessas importantes diferenças, o integralismo, mesmo respeitando os elementos de sua nacionalidade, mantinha um vínculo com o exterior e possuía elementos encontrados no universo fascista europeu como a ideologia, base social, organização, mística, dentre outras características. (BERTONHA, 2014, p.66-67). Logo, o integralismo e o nazismo se inserem dentro de um “universo fascista”. Por essa razão, Fritz Rummert Jr. poderia ter visto no integralismo uma possibilidade de se inserir no país que vivia (o Brasil), já que o

⁴¹ Relatório sobre Frederico Rummert Junior enviado pelo delegado da DOPS-MG, João Luís Alves Valadão ao delegado do DOPS-SP, Augusto Gonzaga. Belo Horizonte – MG, 6/12/1943, Prontuário n°. 29.348. DEOPS - Arquivo Público do Estado de São Paulo.

integralismo era um movimento fortemente nacionalista, mas que possuía semelhanças com o regime instituído na Alemanha, sua pátria de origem.

A partir de 1936, Frederico Rummert Jr. assumiu a *Sigma Films*, uma empresa ligada ao Departamento Nacional Cinematográfico e controlada pela Secretaria Nacional de Finanças e de Propaganda da AIB. A *Sigma filmes* era responsável por realizar oficialmente a propaganda do movimento por meio do cinema. Assim como na Alemanha e na Itália a intenção era produzir filmes que pudessem mostrar a grandiosidade e organização do movimento. Por isso, as paradas, as concentrações e os desfiles tornavam-se verdadeiros “espetáculos políticos” que seriam captados e “transmitidos” com os filmes. Todavia, ao contrário da Alemanha e Itália, que investiam também em filmes ficcionais para vincular sua propaganda, a AIB produziu apenas cinejornais e documentários. Isso deve-se às dificuldades nacionais para se produzir filmes e à falta de recursos financeiros do movimento para poder arcar com os custos desse tipo de produção. À vista disso, Fritz Rummert Jr., juntamente com João Holl, produziram em torno de vinte cinejornais integralistas. Esses filmes foram organizados em três programas e foram exibidos em diversas partes do Brasil. (Ver capítulo 3).

Os filmes de Fritz Rummert Jr. provavelmente foram destruídos, assim como os de Américo Matrangola. Com a decretação do Estado Novo, em 1937, e com a perseguição aos integralistas a partir de 1938, grande parte do material propagandístico da AIB foi destruído. Alguns foram destruídos pelo próprio partido para evitar retaliações e outra parte foi destruída pela própria polícia política, que enxergava esses materiais como “perigosos”. Com a extinção da AIB, alguns integrantes do movimento se aproximaram (ainda mais) do Estado Novo e alguns até ocuparam cargos no “novo” governo. Porém, muitos permaneceram ligados ao integralismo e desenvolveram atividades mesmo que na clandestinidade. Esses últimos foram intensamente monitorados pela Polícia Política da época, o que ocorreu com Fritz Rummert Jr.⁴², que anos mais tarde integraria o PRP, Partido de Representação Popular (1945-1965).

⁴² Fritz Rummert foi monitorado pelo DOPS de São Paulo e Minas Gerais a partir de 1939, suas atividades foram acompanhadas pelos órgãos até 1943. Ver: Prontuário nº. 29.348. DEOPS – Arquivo Público do Estado de São Paulo e Pasta 3835 – Acervo da Polícia Política de Minas Gerais.

2.1.3. Alfredo Baumgarten

Alfredo Baumgarten nasceu em Blumenau – SC, em 6 de junho de 1883. Herdou de seu pai Hermann Baumgarten a profissão e o jornal *Blumenauer Zeitung*⁴³, o primeiro jornal de Blumenau. (PIRES, 2000, p. 65). Escrito em alemão e com algumas partes em português, o jornal trazia informações tanto das atividades do Partido Nazista quanto da Ação Integralista Brasileira, da qual Baumgarten era militante.⁴⁴ (Ilustração 9).

Ilustração 9. Nota sobre as atividades do partido nazista de Blumenau e das atividades da AIB.



Fonte 7. *Blumenauer Zeitung*, 31/07/1934, p.3. Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

A AIB começou a se estruturar em Santa Catarina no começo de 1934 e já em novembro desse ano recebeu o título de “cidade integralista”.⁴⁵ Essa distinção foi criada em março de 1934, dentro da organização integralista, para honrar as cidades brasileiras que mais se destacavam na campanha do Integralismo. (*Monitor Integralista*, nº.6, primeira quinzena de maio de 1934, p.7). Um dos motivos para a cidade receber essa distinção foi a forte

⁴³ O *Blumenauer Zeitung* está na relação dos jornais integralistas publicado no jornal *Monitor Integralista*, nº.13, 01/1936, p. 6.

⁴⁴ Sobre a relação entre integralistas e nazistas no Brasil ver: GERTZ, 2015, 1977; DIETRICH, 2007.

⁴⁵ Blumenau foi considerada uma “cidade integralista” em 20/11/1934 - *Monitor Integralista*, nº.10, 7/05/1935, p. 8.

mobilização política dos militantes. Em 1934, Blumenau possuía candidatos integralistas para as Assembleias Constituintes Estaduais e para a Câmara Federal. Alfredo Baumgarten concorreu para o cargo de deputado estadual nas eleições. Jornais integralistas como *O Pharol* e o próprio *Blumenauer Zeitung*⁴⁶ convocavam os eleitores a votar nos candidatos integralistas (ilustração 10):

Ilustração 20. Candidatos para o cargo de Deputado Estadual do Estado de Santa Catarina pelo integralismo

INTEGRALISMO	
Para Deputados Estaduais	
Ivo Stein Ferreira	Médico
Laercio Caldeira de Andrada	Funcionario Publico
José Ferreira da Silva	Advogado
Eugenio José Reicher	Carpinteiro
Otto Demarchi	Editor
Adolpho Jose dos Reis	Varejista
Guilherme Ziehmman	Operario
Jacob Vitalli	Industrial
Lazaro Umbelino de Brito	Funcionario Publico
Emilio Neis	Cirurgião Dentista
Virgilio Daminelli	Industrial carpinteiro
Augusto Grob	Operario
Euwaldo Baash	Negociante
Luiz Gazaniga	Alfaiate
Estanistau Makowiecky	Pedreiro constructor
Adalberto Bessa	Funcionario Publico
Luiz Gonzaga Medeiros	Pharmaceutico
Francisco Pedro dos Santos	Estivador
Alfredo Baumgarten	Commerciante
Euclides Schmidt Junior	Typographo
Euwaldo Schaeffer	Industrial
Germano Stollf	agrimensor
Victorio Hostin	Commerciante
Ricardo Gruenwaldt	Pharmaceutico
Geraldino Azevedo	Commerciante
Alfonso Kormann	Commerciante
João Vieira Pamplona	Chauffeur
Jayme Wendhausen	Commerciante
Oslim Costa	Estudante
Gentil Waltrick	Fazendeiro
Alfredo Fernandes	Industrial

Fonte 8. *O Pharol*, 6/10/1934. Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina, grifos nossos.

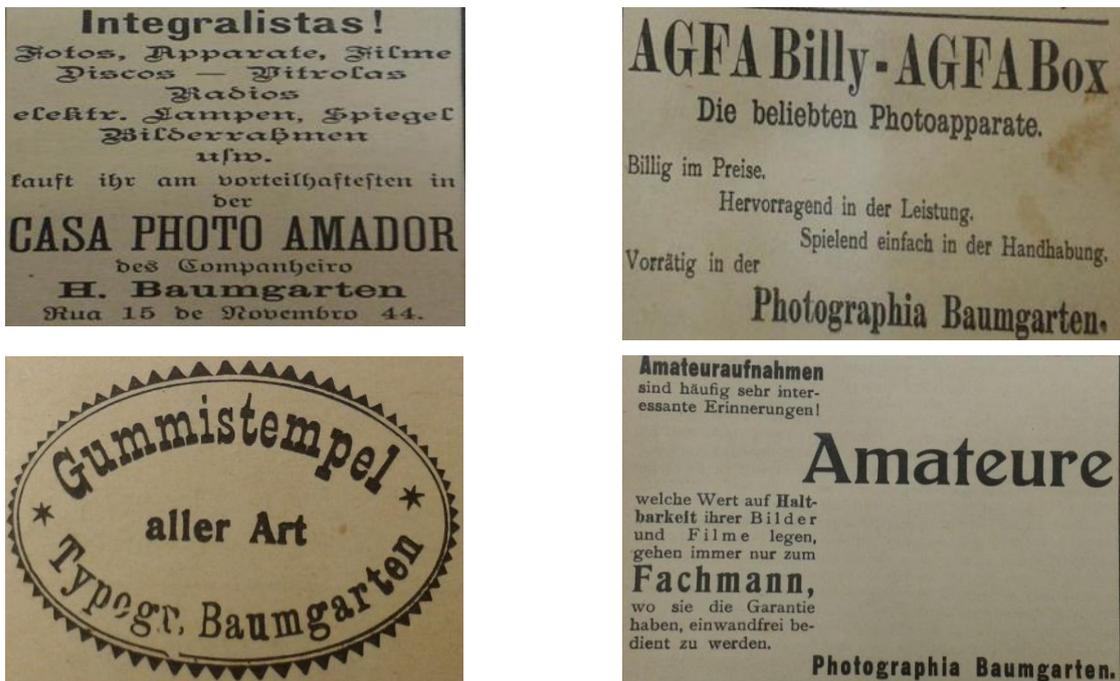
Naquele ano, a AIB conquistou em torno de 40.000 votos, elegendo 1 deputado federal e 2 deputados estaduais pelo Ceará. São Paulo e Alagoas também elegeram deputados estaduais integralistas e Santa Catarina deixou de eleger um deputado devido a inconformidades nas cédulas eleitorais (*Monitor Integralista*, 25/08/1935, p.3).⁴⁷ Porém, Baumgarten ainda ocuparia um cargo público pela AIB. Em 1935 e 1936 ocorreram eleições municipais e a AIB conquistou 252.000 votos (*Monitor Integralista*, 7/10/1937, p.8), Baumgarten foi eleito vereador pela cidade de Blumenau.

⁴⁶*Blumenauer Zeitung*, 9/10/1934 e o jornal *A República*, 17/04/1935, n°.249.

⁴⁷As cédulas eleitorais deveriam ser impressas nas Províncias e enviadas ao Município, num número muito maior de eleitores. Essas cédulas deveriam respeitar a orientação do Tribunal Regional, evitando assim, serem anuladas. *Monitor Integralista*, 25/08/1935, p.3.

Alfredo Baumgarten utilizava seu jornal para divulgar as ações da AIB na cidade, mas também recorria a suas outras atividades profissionais. Além de tipógrafo e redator, foi também fotógrafo e cinegrafista, captando com suas lentes diversos acontecimentos da cidade, entre eles as atividades integralistas realizadas em Blumenau. No próprio *Blumenauer Zeitung* encontramos algumas referências sobre suas atividades, bem como a de seu irmão, Hermann Baumgarten:

Ilustração 11. Atividades profissionais de Baumgarten



Fonte 9. *Blumenauer Zeitung*, 07/1934. Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

Em meados da década de 1930, buscou profissionalizar seu ofício de cinegrafista e criou a empresa A. Baumgarten-filme. O primeiro filme da empresa foi o “Primeiro Congresso Meridional Integralista”, registro do Congresso integralista realizado na cidade de Blumenau em 1935. Uma nota publicada no jornal *Cidade de Blumenau* de 09/11/1935 informava que:

Foi organizado nesta cidade um Laboratório cinematográfico sob o nome de A. Baumgarten – Filme e que brevemente bancará ao público os seus primeiros jornais sobre Santa Catarina. Esta importante organização está filiada à Distribuidora de filmes Brasileiros e seus filmes serão completamente sincronizados, isto é,

musicados e falados, constituindo por isso um verdadeiro orgulho para Blumenau. (...) O 1º filme da A. Baumgarten-filme, o Primeiro Congresso Meridional Integralista, já conseguiu a crítica favorável em todos os lugares em que foi filmado, representando um início bastante promissor e que muito garante para um feliz sucesso. Aos seus organizadores apresentamos nossas felicitações por mais ótima contribuição para o progresso blumenauense. (*Cidade de Blumenau*, nº.14, 09/11/1935, p.1).

De acordo com Pires (2000), apesar das pretensões de Baumgarten de realizar filmes sonoros, o cinegrafista provavelmente não conseguiu tal feito. (PIRES, 2000, p. 71). O filme sobre o Congresso de Blumenau é um importante registro das atividades da AIB no estado de Santa Catarina e também no Brasil. O desfile que ocorreu durante o “Primeiro Congresso Meridional Integralista” foi uma das maiores concentrações políticas do integralismo. Segundo Cavalari (1999) foram em torno de 40 mil participantes. (CAVALARI, 1999, p.185), mas fontes integralistas indicam que esse número seria maior. Embora as fontes integralistas possam ter exagerado no número de participantes, foi uma manifestação política grandiosa para a época.

Além de filmar o evento, Baumgarten destinou algumas páginas de seu jornal, o *Blumenauer Zeitung*, para a cobertura do Congresso. A ilustração 12 está na capa do jornal do dia 05/10/1935, essa foto aparece também no jornal *A Offensiva* de 15 de junho de 1935⁴⁸, portanto, ela é anterior ao Congresso. Ela pode ter sido realizada pelo próprio Alfredo ou por seu irmão, Hermann Baumgarten que também era fotógrafo.

Ilustração 12. Desfile em Blumenau em junho de 1935.



Fonte 10. *Blumenauer Zeitung*, nº115, 05/10/1935, p.1. Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

⁴⁸A *Offensiva*, nº.57, 15/06/1935, p.1.

Baumgarten tinha muito cuidado com seus filmes e fotografias, sua preocupação era registrar as paisagens, as pessoas e os acontecimentos importantes da cidade. Suas fotografias eram cuidadosamente classificadas e arquivadas para garantir futuras reproduções. O cinegrafista não possuía pretensões comerciais com suas produções cinematográficas, o cinema era visto como um *hobby* para ele. (PIRES, 2000, p. 75). Seus filmes eram distribuídos pela *Distribuidora de Filmes Brasileiros* (DFB) que, muitas vezes, não pagava pelos direitos dos filmes e tampouco, devolvia a cópia, portanto, o retorno financeiro com os filmes era muito baixo.

Alfredo Baumgarten preocupava-se em divulgar e exibir seus filmes e os demais filmes integralistas. Uma nota do jornal *Cidade de Blumenau* de 30/10/1935 traz a informação de um filme da “Baumgarten film” sobre o Congresso Integralista seria exibido no cinema Busch. Nas páginas do *Blumenauer Zeitung* também é possível encontrar notas sobre a exibição de filmes integralistas e também dos filmes alemães da UFA como “O Jovem Hitlerista Quex”, famoso filme de propaganda nazista.⁴⁹ (Ilustração 13 e 14).

Ilustração 13. Propaganda de um filme integralista em Santa Catarina.

AIB
Secretaria de Propaganda.

Hoje, às 4 e às 20,15 horas:

Fita Integralista
no Cinema Busch.

Entrada: Adultos Rs. 1\$500, Crianças Rs. 0\$500.

A fita será representada:

no dia 3 em	Eucano,
» » 4 »	Indayal,
» » 5 »	Timbó,
» » 6 »	Hammonia,
» » 7 »	Nova Berlin,
» » 8 »	Nova Breslau,
» » 9 »	Nova Bremen.

Fonte 11. *Blumenauer Zeitung*, 2/07/1935, p.3

Ilustração 14. Propaganda do filme nazista "Jovem Hitlerista Quex".

Cine RIOSUL

FREITAG, den 31. August um 8 1/2 Uhr
SONNABEND, den 1. September um 8 1/2 Uhr
SONNTAG, den 2. Sept. um 5 und 8 1/2 Uhr.

Au den obengenannten Tagen wird am Südarim im Cine «RIOSUL» der grösste UFA-Film dieses Jahres zur Vorführung gelangen, **in deutscher Sprache!** Als Einleitung beginnt das Programm mit der UFA-Naturaufnahme

Höhenstrassen der Luft.

Alsdann beginnt das Wunderwerk deutscher Kunst, unter Leitung des Hitlerjugendführers Baldwin von Schirach:

HITLERJUNGE QUEX

Eintritt: Erwachsene 3\$300, Kinder 1\$500.
Die Sonntagnachmittags-Vorstellung ist mit einem herabgesetzten Preis festgesetzt worden zu 1\$000.
Sichern auch Sie sich einen guten Platz!

Fonte 12. *Blumenauer Zeitung*, 25/08/1934. p.3.

⁴⁹ O filme “O Jovem Hitlerista Quex” produzido em 1933 foi feito com patrocínio oficial do Partido Nazista e dirigido por Hans Steinhoff. Foi um dos primeiros filmes de ficção produzido pelos nazistas e narra a vida do jovem Heini, membro da Juventude Hitlerista e que é assassinado pelos comunistas.

O cinegrafista buscava contribuir para a divulgação do integralismo em seu estado e também no Brasil. Além de seus filmes, Baumgarten ajudou a divulgar o integralismo dentro da comunidade teuto-brasileira. Por meio de sua tipografia editou obras integralistas em alemão. Uma nota da revista *Anauê* informa:

Plínio Salgado – Was ist des integralismus – Tipografia Baumgarten – Blumenau – 1936.

Trata-se do *O que é o integralismo*, o livro com que Plínio Salgado lançou a doutrina do Sigma para o povo juntamente com *Psicologia da Revolução*, para as elites intelectuais. Este livro tem principalmente o mérito (e por isso torna-se, verdadeiramente, um livro do povo) de deduzir a linha do Sigma da crítica ao demoliberalismo e aos movimentos socialistas, de base antinacional. Crítica admirável, de uma penetração surpreendente, lembrando as páginas finais do *Le nouveau moyen age* de Berdiaeff. Esta versão para o alemão, levada a efeito pela **editora Baumgarten, de Blumenau (Sta. Catharina), vem satisfazer a uma exigência das massas teuto-brasileiras do sul do Brasil, cheias de sentimento cívico, mas, distanciadas, por motivos bem conhecidos, da comunidade nacional, pelo abismo da língua que não puderam aprender.** (*Anauê*, nº.13, 03/1937, p.18, grifos nossos).

Devido a sua militância ativa na AIB, em 1938, Baumgarten foi preso por passar informações pelo rádio durante a tentativa de tomada do poder realizada pelos integralistas. (PIRES, 2000, p.67). Devido à sua prisão e com as dificuldades para realizar e receber por seus filmes, Baumgarten deixou de filmar no final da década de 1930.

Em 1943, aposentou-se e transferiu seu negócio de fotografias para o seu filho Hans, mesmo assim realizava pequenos trabalhos no *atelier* do filho. Em 1957, uma enchente na cidade de Blumenau destruiu o rico acervo fotográfico de Baumgarten, um trabalho de mais de 40 anos desapareceu. Destino semelhante teve o seu acervo cinematográfico, em 1953, o cinegrafista vendeu parte de seu acervo para uma pessoa desconhecida. (PIRES, 2000, p.79). O restante de sua produção foi destruído por inúmeros motivos, como a falta de conservação dos filmes, “armazenamento em lugares vulneráveis às frequentes enchentes da cidade, até a destruição quase total, pelo comando da Polícia Militar do Estado de Santa Catarina, nos anos 1970”. (PIRES, 2000, p.69).

Apesar de toda destruição, pouco mais de 100 filmes produzidos por Baumgarten sobreviveram e hoje fazem parte do acervo da Cinemateca Brasileira e da Cinemateca de Curitiba; há cópias também no Arquivo Histórico José Ferreira da Silva, em Blumenau e na Cinemateca Catarinense, em Florianópolis. O filme “Primeiro Congresso Meridional Integralista” compõe o acervo dessas instituições e foi encontrado durante a pesquisa do

cineasta Zeca Pires. O filme que foi localizado é parte de uma obra maior, portanto, apenas um rolo foi encontrado. Esse material estava em posse de um policial que entregou o rolo do filme ao cineasta Zeca Pires, provavelmente o filme escapou da queima realizada pela Polícia Militar do Estado de Santa Catarina, durante a década de 1970. Felizmente, um dos filmes mais significativos sobre a atividade integralista no Brasil foi resgatado e hoje se encontra preservado. Seu produtor, um dos pioneiros do cinema catarinense, faleceu na cidade de Blumenau no dia 17 de novembro de 1967, de causas naturais.

2.2. CINEGRAFISTAS NÃO INTEGRALISTAS

2.2.1. João Baptista Groff

A pesquisadora do cinema paranaense Celina Rocio Alvetti (1989), afirma que o fotógrafo e cinegrafista João Baptista Groff compôs com Annibal Requião e Arthur Rogge a Primeira Geração do cinema paranaense (1897-1930). Annibal Requião iniciou suas atividades cinematográficas em 1907 e as encerrou em 1912. No período de 1912 até meados da década de 1920 não houve produções paranaenses, mas com o advento do chamado “Movimento Paranista”, em 1924, o cinema teve um novo impulso no estado. (ALVETTI, 2005, p.4).

O movimento Paranista surgiu como resposta à Semana de Arte Moderna de 1922 e propunha uma discussão sobre a identidade do brasileiro e do povo paraense. O chamado “Paranismo” foi definido oficialmente, em termos estético-ideológicos, por Romário Martins, em 1927 e, apesar da curta duração, possuiu uma ativa presença institucional até o encerramento da revista *Ilustração Paranaense*, em 1931. (CAMARGO, 2007, p. 14). Em torno da revista estavam nomes ligados às artes e literatura no Paraná, como Romário Martins, João Turin, Erbo Stenzel, Zaco Paraná, Lange de Morretes, Arthur Nísio, além do fotógrafo, cinegrafista e editor da revista do movimento, João Baptista Groff.

Camargo (2007) discute que muitos dos intelectuais ligados ao Paranismo eram filhos de imigrantes, mas preocupados em forjar uma identidade paranaense, principalmente após a emancipação política do Paraná, que se desmembrou da Província de São Paulo em 1853.

Após definidos os limites territoriais do estado, era preciso definir quem era o “homem paranaense”. Assim, haveria uma valorização do que Plínio Salgado chamava de “raça cabocla”, ou seja, a mistura entre o branco (imigrante europeu) e o indígena (em sua versão romantizada). O negro e o índio (em seu papel real) foram intencionalmente esquecidos pelo paranismo. Essa visão se consolidou no próprio ensino de História no Paraná, prova do papel que o movimento desempenhou na formação de nossa identidade, mesmo com o pouco período de atuação da revista *Ilustração Paranaense* (1927-1931).

Houve também uma valorização do imigrante por parte dos intelectuais ligados ao Paranismo, já que muitos deles eram descendentes de imigrantes. Groff era neto e João Turin era filho de italianos. Erbo Stenzel, por sua vez, possuía origem alemã. A figura do imigrante era enaltecida devido à tradição que sua origem representava. O imigrante era valorizado, pois teria trazido a noção de “moderno” para o Brasil. Cidades como Curitiba estavam crescendo e se modernizando no período, segundo a revista, graças à atuação dos imigrantes. Esses intelectuais, apesar da preocupação com a nacionalidade brasileira e a identidade paranaense, possuíam uma forte simpatia político-ideológica com o fascismo italiano e o integralismo brasileiro, vistos como referências (internos e externos) para se pensar a modernidade. Essas relações se tornavam explícitas pelas

ligações concretas de alguns de seus membros com as ideias e atividades do Fascismo e do Integralismo e materializadas em medalhas em bronze com a efígie de Plínio Salgado, como a elaborada pelo escultor paranaense de origem alemã Erbo Stenzel, e nas publicações sobre o regime de Mussolini na revista *Ilustração Paranaense*, ilustrada pelo filho de italianos João Turin. (CAMARGO, 2007, p. 17).

As ideias de Plínio Salgado estavam muito presentes na revista editada por João B. Groff. Na visão do movimento, o “homem paranaense” se aproximava da ideia de Plínio Salgado de “raça cabocla”, uma mistura de diversas raças que tinha como características a cordialidade e a generosidade. Outro elemento que mostra a proximidade com as ideias de Plínio Salgado foi o fato de o paranismo ter adotado a *Anta* como um dos símbolos do movimento. Vale lembrar que Plínio Salgado, juntamente com Cassiano Ricardo, eram considerados a “dissidência de direita” do movimento de 1922. Os dois fundaram o movimento “Verde-Amarelo”, mais tarde chamado de “movimento da Anta” e que se contrapôs às ideias de Oswald de Andrade e do “movimento Antropofágico”. Segundo Camargo (2007),

Em dezembro de 1927, logo na sua segunda edição, a revista paranista *Ilustração Paranaense* inicia a tomada de posições do movimento, ecoando o projeto nacionalista da Anta, publicando um artigo de Cardillo Filho que, citando o “grande evangelizador” Alarico Silveira e Plínio Salgado, elegia o animal como “símbolo da modernidade e totem da nossa raça”. Posição assumida pela fotografia que ilustra o artigo, em cuja legenda se lê: “Anta paranaense”. A escolha estava associada à interpretação pliniana, (...) da “índole naturalmente boa” do índio brasileiro. (CAMARGO, 2007, p. 123).

Plínio Salgado assinou alguns artigos para a revista *Ilustração Paranaense*. Em um deles, “O significado da Anta” (1928), o escritor discute porque o animal era o símbolo do modernismo. Além dos artigos de Plínio Salgado, a revista, a partir da década de 1930, vai disponibilizar em suas colunas um espaço considerável para artigos que faziam apologia ao regime fascista. Além de um artigo do cônsul da Itália, Amedeo Mammalella, foram noticiadas a visita do Graf Zeppelin ao Brasil, além de uma foto de divulgação do *Duce* com a dedicatória de próprio punho: “Aos italianos de Curitiba”. (CAMARGO, 2007, p. 135).

Camargo (2007, p. 136) lembra também do esforço do fascismo em manter os descendentes de italianos alinhados aos ideais do regime fascista. Nesse esforço, o regime concedia a intelectuais amplas comendas, a fim de que estes pudessem disseminar os valores fascistas em suas localidades. Esse intercâmbio de ideais entre o regime fascista e os imigrantes italianos, e também com os próprios brasileiros, foi realizado através de atividades culturais desenvolvidas nos *Dopolavoro*, das *Casas d'Italia*, nas seções locais da *Dante Alighieri* e de associações como a *Muse Italiche*. (BERTONHA, 2000, p. 98-99). A edição de 28/02/1930 do jornal *A República* informa sobre uma homenagem da Colônia Italiana ao Consul Mamamella. No jantar oferecido ao cônsul estavam presentes figuras como João Turin e João Groff, ambos do movimento paranista. Fica claro que João Groff possuía simpatia com o regime de Mussolini, pois como editor chefe da revista *Ilustração Paranaense*, os artigos deveriam passar pelo seu crivo e a maioria dos artigos publicados na revista neste período faziam alusão ao fascismo.

Muitos artistas ligados à revista não escondiam sua simpatia com o nacional-socialismo alemão, com o regime fascista e também com o que viria a ser chamado de fascismo brasileiro, o integralismo. Além das publicações sobre o regime de Mussolini, foram feitas efígies de Mussolini por Oswald Lopes e medalhas em bronze representando Plínio Salgado, confeccionadas por Erbo Stenzel, presentes no acervo do Museu Oscar Niemeyer. Além disso, João Turin foi agraciado, em 1930, com a Comenda de “Cavaleiro da Ordem da Coroa da Itália” pelo cônsul Mammallela. A homenagem que recebeu foi publicada, na

mesma página em que Mammallela é mostrado em uma fotografia ao lado do *Duce* na Itália. (CAMARGO, 2007, p. 184).

A *Ilustração Paranaense* termina em 1931 em decorrência das crises políticas e econômicas advindas da quebra da bolsa de valores e da Revolução de 1930, que foi amplamente apoiada pela revista. A revista serviu como uma espécie de laboratório para discussão de ideias e visões de mundo. O próprio João Groff devia muito de sua visão de mundo à revista que ele editou. Essa sua visão de mundo aparecerá, de certa forma, nos filmes que ele produziu sobre o Paraná, pois durante o período em que atuou na edição da revista, também realizou filmes.

Segundo Vieira (1998), uma das primeiras experiências de Groff com a manipulação de imagens foi ainda na infância. Este acompanhava deslumbrado as sessões do cinematógrafo de um conhecido da família. Quando resolveu modernizar o seu cinema e trocar a antiga máquina por uma mais moderna, deu a Groff a antiga Lanterna Mágica com as vistas para projetar no aparelho. (VIEIRA, D, 1998, p.58). Este passou então a projetar imagens com a Lanterna Mágica no porão de sua casa, cobrando um pequeno preço das crianças que iam assistir e com o dinheiro recebido ia assistir às apresentações do *Colyseu*, um cinema da época.

Em 1912, com 15 anos, Groff ganhou sua primeira máquina de fotografar. Seu padrinho, Guadagnim, era um topógrafo-agrimensor e incumbiu o garoto de fotografar tudo o que via pela frente, ou seja, o jovem fotógrafo deveria registrar as mudanças que aconteciam na cidade. (VIEIRA, 1998, p. 60). Seu padrinho “atribuiu-lhe a missão de guardar através das imagens, fragmentos da cidade que rapidamente crescia, pois, o técnico via no irremediável caminho do progresso uma trajetória para o desenvolvimento da cidade”. (VIEIRA, 1998, p. 62). Groff, mesmo, jovem já tinha certa experiência com a manipulação das imagens, já sabia projetá-las, podendo então criá-las. Foi seu padrinho que lhe ensinou técnicas de fotografia e também de revelação. Groff criou um laboratório experimental em sua casa para manipular as fotografias por ele tiradas. O que antes era um *hobby* passou a ser o ofício do jovem aspirante a fotógrafo. Após tentar trabalhar em outras áreas, ele assumiu profissionalmente a fotografia e transformou seu laboratório experimental em um estúdio fotográfico.

Nos anos 1920, além de fotografar o “progresso” de Curitiba, Groff também vendia material fotográfico e cartões postais. Ao encomendar mais máquinas fotográficas para seu comércio, recebeu uma filmadora por engano e logo aprendeu a utilizá-la. Não demoraria

muito para que João B. Groff se tornasse um dos mais importantes cinegrafistas do Paraná. No final da década de 1920, ingressou no movimento paranista e assumiu a revista *Ilustração Paranaense*. O jovem aspirante que quando adolescente recebeu a missão de registrar a modernização de sua cidade, agora pensava na modernização do seu estado e do seu país. Groff se esforçou para representar Curitiba como uma cidade moderna.

O cinema, enquanto um moderno meio de comunicação, veicularia a própria modernidade de Curitiba: suas “bellezas”, seus costumes, os acontecimentos políticos e sua gente (sobretudo, os imigrantes). Groff focalizava com suas lentes aquilo que o atraía. Seus filmes revelavam muito da sua visão de mundo e suas preocupações. Na década de 1920, filmou as Cataratas do Iguaçu, pretendendo mostrar as belezas do estado para o Brasil e para o mundo. O trabalho foi feito com excelência, e as imagens foram vendidas para uma companhia estadunidense. Se nos anos 1920 a preocupação era com as belezas do Paraná, nos anos 1930 foram os acontecimentos políticos que ganharam destaque.

Grande parte dos filmes produzidos no Paraná durante a década de 1930 é de João B. Groff. Sua obra mais famosa foi certamente “Pátria Redimida” (Groff Filmes, 1930), um registro da “Revolução de 1930”. Esse filme é considerado um marco no cinema paranaense e também nacional por romper com o estilo convencional da época de filmar as “bellezas” da terra. (ALVETTI & KANO, 1980, p.12). Groff filmou as tropas passando por Curitiba e as acompanhou até Rio de Janeiro, onde filmou Getúlio Vargas. Na época, foi também colaborador da revista *Cruzeiro*, enviando fotos da passagem das tropas pelo Paraná. (ALVETTI & KANO, 1980, p.15).

Groff via a “Revolução de 1930” como um evento que expressava o novo, o progresso, e a própria revista *Ilustração Paranaense* apoiou o evento daquele ano. O cinegrafista filmou o cotidiano dos soldados, as armas, os “grandes personagens” da Revolução. Groff encerrou as filmagens quando Getúlio Vargas chegou ao Rio de Janeiro e tomou posse; ele sabia da importância histórica daquele evento, mas sabia também que justamente por esse motivo poderia tirar algum proveito disso. Revelou as fotos no Rio de Janeiro e montou o filme o mais rápido possível em seu laboratório em Curitiba. O filme estreou meses depois em 7/12/1930 e foi exibido no *Theatro Palácio* em Curitiba. (ALVETTI & KANO, 1980, p.23-24).

O filme foi exibido também no Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo e Recife, recebendo muitos elogios da crítica. Após passado o furor dos acontecimentos, o filme foi

caindo no esquecimento até ser recuperado e levado para a Cinemateca Brasileira por Paulo Emílio Salles Gomes. Com o incêndio ocorrido na Cinemateca Brasileira em 1957, parte das filmagens do “Pátria Redimida” se perdeu, assim como os outros filmes de Groff. O cinegrafista decidiu então manter o que sobrou do seu acervo em um barracão, mas este também sofreu em incêndio em 1968. Em 1974, o que sobrou de sua produção foi doado à Cinemateca do Museu Guido Viaro de Curitiba.⁵⁰ (ALVETTI & KANO, 1980, p.35-36).

O “Pátria Redimida” garantiu certo prestígio a Groff e o aproximou dos poderosos da época. Preocupado em filmar outros eventos importantes e conseguir algum retorno financeiro, em 1932 Groff produziu o *Cinejornal n.º.92*, uma reportagem sobre a chamada “Revolução Constitucionalista de 1932”. No mesmo ano, passou a filmar as realizações do governo do então interventor, Manoel Ribas (1932-1945). Groff se beneficiou num primeiro momento dessa aproximação entre produtores/exibidores com o governo federal (e com o interventor do Estado).

Como já apontado por Almeida (1999) e Simis (2008), os produtores e exibidores nacionais vinham há muito tempo pressionando o governo para assinar uma lei que protegesse os filmes nacionais. Se aproximar do governo foi, antes de tudo, uma iniciativa comercial; afinal, havia uma solidariedade ideológica com o governo e com a ideia de nacionalismo. Era preciso convencer os governantes sobre o poder do cinema para educar, divertir e propagar ideias a fim de que estes pudessem criar as condições necessárias para a melhoria na produção e exibição cinematográfica nacional.

A partir de 1934, quando foi colocada em prática a lei que destinava um espaço ao complemento nacional, houve um aumento considerável no número de cinejornais e documentários produzidos no Brasil. Groff, assim como outros produtores, aproveitou esse momento em que o governo estava preocupado em realizar sua propaganda política através do cinema. A “Política” passou a ser uma das principais temáticas de seus filmes, e figuras como Manoel Ribas, Getúlio Vargas e Plínio Salgado foram focalizadas por suas câmeras.

João Groff, apesar de ser o cinegrafista “oficial” do governo de Manoel Ribas⁵¹, também filmou a Ação Integralista Brasileira que foi, inclusive, muito perseguida por Manoel Ribas. Em 1936, a AIB foi fechada no Paraná por ordem do governador do Estado, pois o crescimento eleitoral da AIB, a partir de 1935, foi um dos motivos para tal ação. Em 1935,

⁵⁰ É possível assistir ao filme no *YouTube*. Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=wXqA589aTxE>

⁵¹ Foi interventor no Paraná entre 1932 a 1934. Em 1935, tornou-se governador de 1935 atuando até 1937. De 1937 até 1945 foi novamente interventor.

para Oliveira (2015, p.84), a AIB elegeu em vários municípios quase a metade da câmara municipal, além de um prefeito em Teixeira Soares: o primeiro prefeito integralista do Brasil e o único no Paraná, triunfo que conferiu a Teixeira Soares título de “Cidade Integralista”. Em 1936, a AIB seguia conquistando um número expressivo de adesões e de eleitores, conseguindo vitórias eleitorais expressivas no Paraná. (SZVARÇA & CIDADE, 1989, p. 181-211). Athaides (2012, p.188), discute que em todas as localidades, a AIB despontou como a segunda força política do Estado, atrás somente do partido governista, o Partido Social Democrático de Manoel Ribas. Desse modo, os integralistas passaram a ser alvos constantes de Manoel Ribas, mesmo após a extinção do partido em 1937, quando teve início do Estado Novo no Brasil (ATHAIDES, 2015).

João Groff, que acompanhava todas as ações do governador realizando filmes institucionais, não deixou de filmar a AIB, mesmo durante o período de ilegalidade do partido no Estado do Paraná. O cinegrafista, como já vimos, possuía muita simpatia pelo integralismo e pelas ideias de Plínio Salgado desde a época da revista *Ilustração Paranaense*. À vista disto, Alvetti (1989), Groff filmou importantes manifestações do integralismo no Paraná e provavelmente em outros estados. De acordo o jornal O Dia de 14/03/1935, o cinegrafista filmou o primeiro desfile integralista no Paraná em janeiro de 1935 que compôs o filme “O Integralismo no Brasil” de Américo Matrangola. (*O Dia*, nº.19, 14/03/1935, p. 3.). Além do mais, filmou comícios integralistas no Estado. Como vivia de cinema, provavelmente filmou a AIB tanto por admiração quanto por dinheiro, uma vez que pode ter recebido dinheiro para realizar tais filmagens.

Plínio Salgado, que antes estava presente nas páginas da revista editada por Groff, agora aparecia também nas filmagens do cinegrafista. O fato de ter filmado as atividades integralistas contribuiu para que tivesse problemas com a polícia durante o começo da década de 1940. Em janeiro de 1942, Groff foi detido por ter se manifestado francamente favorável às potências do eixo durante a Segunda Guerra Mundial, e pelo fato de em sua profissão haver perigo de exercer atividades prejudiciais à segurança pública⁵². Embora o Brasil não tivesse ainda rompido oficialmente com o Eixo, pessoas com sobrenome italiano e alemão já eram acompanhadas pelas autoridades locais. O integralismo era considerado um elemento da quinta coluna no Brasil, e por esse motivo, aqueles que tiveram ligações com a AIB foram também investigados. A atividade profissional de Groff também foi usada como justificativa

⁵² Fichário Provisório Individual nº.17.368. DEOPS – Arquivo Público do Estado do Paraná.

para sua prisão. O problema não era ser fotógrafo ou cinegrafista, mas o que era fotografado ou filmado por ele.

O fato de Groff ter filmado algumas atividades integralistas no estado e por ter manifestado simpatia por Plínio Salgado na época da revista *Ilustração Paranaense* pode ter colaborado com sua prisão. Conforme Vieira (1998), João Groff teria sido preso também por ter produzido um filme “para uma fabriqueta de carroças, sendo-lhe atribuído o estigma de espião e colaborador com os alemães, reafirmado pelo seu sobrenome erroneamente associado a tal origem - e ainda por utilizar maquinário alemão”. (VIEIRA, 1998, p. 130). Além do mais, Groff teria se recusado a apagar as luzes⁵³ como prevenção a ataques alemães em Curitiba. Ele considerava tal medida desnecessária e teria expressado seu descontentamento, o que teria incomodado as autoridades.

O clima de insegurança instalado no momento foi responsável por muitas delações, algumas infundadas. No caso de Groff, o fato de ter sido preso por ter se declarado favorável ao eixo não significava que era integralista ou nazista. No entanto, podemos pensar os motivos que levaram a Polícia Política a tê-lo enquadrado como tal. Após quase dois meses preso, o cinegrafista foi posto em liberdade por ordem do então Interventor Federal, Manoel Ribas⁵⁴, que foi tantas vezes focalizado por suas lentes.

Como sua atividade profissional foi tida como “perigosa”, o cinegrafista e fotógrafo parou de fotografar e filmar, mas manteve-se ligado ao cinema, comprando o *Cine América*, que manteve por 10 anos. João Baptista Groff faleceu em 28 de junho de 1970. Em 1974, o acervo de Groff foi doado por sua família à *Cinemateca do Museu Guido Viaro*, atual Cinemateca Curitiba. Em relação às produções que fazem referência ao integralismo, encontramos seis produções na Cinemateca Brasileira: Congresso Integralista de Blumenau, Primeiro Congresso Meridional Integralista, Concentração Integralista, Zeppelin em Curitiba, Comício Integralista e Rumo ao Norte do Paraná. Apenas as três últimas produções foram localizadas na Cinemateca Brasileira. As demais produções somente possuem fichas filmográficas elaboradas com base na pesquisa de Alvetti & Kano (1980) e Alvetti (1989).

⁵³ A prática de apagar as luzes (*blackout*) foi adotada em toda orla marítima brasileira a partir da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, em agosto de 1942. Tal medida buscava proteger as cidades de possíveis ataques aéreos.

⁵⁴ Idem.

2.2.2. João Gonçalves Carriço

João Gonçalves Carriço nasceu em Juiz de Fora – MG no dia 27 de julho de 1886. Desde cedo, mostrou habilidade com o desenho e a fotografia, o que lhe possibilitou trabalhar como cenógrafo e desenhista para companhias de cinema no Rio de Janeiro. Com a experiência adquirida no meio cinematográfico, Carriço voltou para Juiz de Fora e tornou-se exibidor e, posteriormente, produtor de filmes. Em 1927, abriu em sua cidade o *Cine Teatro Popular*, um cinema com preços acessíveis à população. O lema da sua empresa era “filme que passa para um, passa para cem”. Mesmo aqueles que não tinham condições de pagar o bilhete acabavam entrando para ver as sessões. (SIRIMARCO, 2005, p.44).

O público que Carriço pretendia atingir eram os trabalhadores de Juiz de Fora. A cidade era conhecida como a “Manchester Brasileira” e possuía um número significativo de operários. Através do *Cine Teatro Popular*, essas pessoas poderiam se divertir e aprender. Era um “cinema do povo e para o povo”, como dizia o próprio Carriço. Em 1934, ele cria a *Carriço Film*, e além de exibir, passa a produzir filmes na cidade. A empresa foi pioneira na produção de cinejornais em Minas Gerais. Aproveitando a lei de incentivo ao complemento nacional, esses cinejornais eram exibidos antes das seções de filmes nacionais ou estrangeiros. Os “cinejornais Atualidades”, como eram chamados, mostravam diversos aspectos da cidade Juiz de Fora.

João Carriço exercia diversas funções na atividade cinematográfica. Além de fotógrafo, era também cinegrafista. Exibia seus filmes em seu estabelecimento e cuidava pessoalmente de cada detalhe, desde a confecção de cartazes para a divulgação até a cenografia e o som do ambiente. Inovou ao produzir carros alegóricos reproduzindo a temática dos filmes que seriam exibidos no *Popular*, e utilizava carros de som para a divulgação dos filmes. A equipe de cinegrafistas da *Carriço Film* era composta por “Jaime Barbosa, Nestor dos Santos, Carlos Alberto Dias, Paulo Costa, José Campos, João Sá Peixoto, além de seu filho, Manoel”. (SIRIMARCO, 2005, p.72). A partir do cinejornal nº.21 de 1935, os filmes da empresa passaram a ser sonoros e receber narração. Entre os narradores estavam “Celso Guimarães, popular galã de novelas da Rádio Mayrink Veiga, Jatobá, Cid Moreira”. Seus filmes foram distribuídos pela DFB (Distribuidora de Filmes Brasileiros) a partir de 1936 e, mais tarde, pela UCB (União Cinematográfica Brasileira), a partir de 1948. (ROCHA,

2007, p. 80).

Seus cinejornais traziam o slogan “Tudo vê, tudo sabe, tudo informa” e mostravam a vida social, política e cultural de Juiz de Fora. Segundo a pesquisadora Martha Sirimarco (2005, p.73), Carriço não foi financiado nem pelo poder público nem pela elite financeira da cidade, mas inúmeras autoridades políticas foram focalizadas por suas lentes, como Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, Luís Carlos Prestes, Artur Bernardes, Benedito Valadares, Plínio Salgado, entre outros. Carriço tinha um apreço pela política. Ele filmou várias vezes Getúlio Vargas e foi um dos principais líderes do queremismo em Minas Gerais, movimento que exigia a permanência de Getúlio no poder em 1945. Carriço, bem como seu filho Manoel Carriço, eram filiados ao PTB, criado em 1945. Porém, durante a década de 1930, além de Getúlio Vargas, o cinegrafista filmou também as atividades integralistas em sua cidade. Em pelo menos três cinejornais da Carriço Filme os integralistas foram focalizados.

O integralismo passou a se articular em Juiz de Fora ainda em 1933. Assim, nesse ano, o líder integralista Gustavo Barroso fez uma *Bandeira* pelo estado e realizou algumas palestras a convite do professor Oscar Machado. Na cidade, ele proferiu três palestras no famoso colégio Metodista Granbery, onde Oscar Machado dava aula (GONÇALVES, 2007, p.83). Em 1934, Oscar Machado se tornou o líder do núcleo integralista, na época recém instalado que em 1936 recebeu a visita do Chefe Nacional Plínio Salgado. As atividades integralistas desenvolvidas na cidade foram focalizadas por Carriço nos seguintes cinejornais⁵⁵: Cine Jornal Atualidades nº11 (1934), que mostra o chefe integralista Oscar Machado e o pelotão de integralistas; o Cine Jornal Atualidades nº. 36 (1936), que focaliza Plínio Salgado e militantes numa conferência em Juiz de Fora (MG) e Cine Atualidades nº.45 (1936), que mostra integralistas durante as comemorações da Bandeira. Esses filmes sobreviveram ao descaso e a um crime cultural, pois parte deles foi lançado no Rio Paraibuna. Hoje estão disponíveis da Cinemateca Brasileira e na Funalfa em Juiz de Fora. Carriço deixou de filmar em 1956, terminando assim seu ciclo de produções. Aparentemente, não teve ligações diretas com a AIB. Poderia ter filmado as atividades do partido em sua cidade por gostar de filmar “multidões”, e os integralistas reuniam um número significativo de pessoas em suas atividades na cidade. Apesar de Martha Sirimarco afirmar que ele não recebia financiamento do poder público e das elites financeiras, pode ter recebido favores para filmar as atividades da AIB e PRP em Juiz de Fora. Essas questões precisam ser investigadas. De

⁵⁵ Encontramos na Cinemateca Brasileira o Cinejornal Carriço SN-026, provavelmente da década de 1940, em que Plínio Salgado realiza discursos no encerramento de uma convenção do PRP na Zona da Mata Mineira.

todo forma, com a intenção ou não de fazer a propaganda da AIB em sua cidade, Carriço acabou contribuindo com tal empreitada.

2.2.3. Outras empresas cinematográficas: *Cinédia* e *Pan Filme do Brasil*, *Botelho Films*.

Integralistas como Américo Matrangola, Fritz Rummert Jr e Alfredo Baumgarten filmaram as atividades de seu partido; suas produções eram exibidas nos núcleos integralistas de todo Brasil e também em cinemas comerciais. Todavia, outros cinegrafistas que não possuíam um vínculo direto com a AIB também filmaram os desfiles, comícios e congressos integralistas. João Groff, por exemplo, apesar de não possuir filiação ao partido, possuía grande simpatia pelo movimento e focalizou alguns eventos da AIB no Paraná. Os filmes de Carriço também ajudaram a divulgar as atividades integralistas em Minas Gerais e no Brasil.

Na tentativa de ter um alcance maior de sua propaganda, a AIB contratou outras empresas cinematográficas para que filmassem e exibissem suas atividades. Empresas como a *Cinédia* e *Botelho Filmes* filmaram o Congresso Integralista de Petrópolis em 1935. (*A Offensiva*, nº.42, 28/02/1935. p.7). Muitos produtores filmavam as atividades da AIB, pois sabiam que o cinema nacional era uma das bandeiras do movimento. Dessa forma, poderiam ganhar algo do partido e conseguiriam exibir seus filmes no horário do complemento nacional. Alguns desses cineastas se aproximaram da AIB para realizar filmes de cavação, mas alguns tiveram um atrelamento maior com o partido.

Oswaldo Gouvêa, na coluna “Cinemas” do jornal *A Offensiva* de fevereiro de 1935, informa sobre essa relação de proximidade entre produtores cinematográficos e o integralismo:

O movimento integralista, que em sua estruturação protege e ampara a nacionalização do cinema, tem encontrado por parte dos produtores brasileiros a maior boa vontade em sua difusão e em sua propaganda. Assim é que a maioria dos produtores, artistas, operadores e diretores de empresas, ingressou nas fileiras dos “camisas-verdes” tem prestado ao movimento todo o apoio que lhes é possível. Nossas festas, nossos desfiles e nossa comemorações são frequentemente filmados pelos produtores brasileiros. (*A Offensiva*, nº.42, 28/02/1935. p.7).

Claro que nem todos tinham simpatia pelo movimento, como afirmou Oswaldo Gouvêa; talvez muitos estivessem mais preocupados em realizar filmes de cavação tendo a Ação Integralista como cliente. A secretaria de Propaganda realizou um esforço para que

essas manifestações fossem filmadas e incluídas em cinejornais de outras produtoras, uma forma de divulgar as ações da AIB além dos núcleos integralistas, incluindo essas imagens em cinejornais que supostamente não tinham ligações com o Integralismo. Era uma tentativa de evitar algum tipo de censura ou o boicote de seus opositores. Entre as produtoras contratadas pela AIB está a *Pan Filme do Brasil*, que em 1936, filmou e distribuiu o cinejornal “Brasil em Foco, nº.28”. O filme, de acordo com a Censura possuía aproximadamente 130 metros. (*Diário Oficial da União*, 4/07/1936) e mostrava cenas de uma parada integralista na então Província da Guanabara – RJ. Em relação a *Pan filmes*, uma nota de *A Offensiva* informa:

Percorre o Brasil inteiro um filme, mostrando uma concentração e um desfile de integralistas, realizado na capital da República. A Secção de Cinematografia da Secretaria Provincial de Propaganda, conseguiu que uma empresa particular filmasse e incluísse em um dos seus jornais-filmes, denominado “O Brasil em Foco, n.28”, alguns aspectos da concentração realizada no Meyer, quando das festas de comemoração do 3º aniversário da instalação da Ação Integralista Brasileira na província de Guanabara. Este interessante filme, que esteve em exibição no Cinema Pathé Palácio onde passou apenas em uma sessão porque o proprietário desse cinema, sr. Max Ferrer, o devolveu a empresa distribuidora, declarando que não exibiria em sua casa um filme de integralistas. Posteriormente, foi exibido, durante 7 dias, no Cinema Império. Escusado é dizer que este cinema é de propriedade de uma companhia brasileira. Passou ainda o filme, 4 dias, no Cine Paris, de onde seguiu para Petrópolis. Exibido, após, no Cinema Imperial de Niterói, está hoje á vista, no Cinema Modelo do Rio. Quarta e quinta-feira será mostrado no Cine Guanabara, ficando sexta sábado e domingo, no Cine Maracanã. Uma cópia desses filmes já foi vista nos cinemas de Belo Horizonte, e seguirá depois pelo interior de Minas Gerais. Outra cópia do mesmo correr o Norte, a começar da Bahia, e outra o Rio Grande do Sul e Santa Catharina. Esta secção recomenda aos companheiros do interior perguntarem nos cinemas que frequentam, quando exibirão o filme “O Brasil em Foco” n.28”. Esse filme irá mostrar ás autoridades do interior integralistas em parada, desfilando garbosos nas ruas da capital da Republica, sede do governo central, enquanto no Paraná se fecham núcleos e escolas. (*A Offensiva*, 18/08/1936, p. 11).

Além da *Pan filmes do Brasil*, outra empresa que também filmou as atividades da AIB foi a *Cinédia* de Adhemar Gonzaga. Conforme o jornal *Monitor Integralista*, Gonzaga filmou o encontro de membros da AIB com Getúlio Vargas em 1937. A nota intitulada “Filmada a visita ao Catete” informa:

A visita da delegação das Côrtes do Sigma ao sr. Presidente da República foi filmada pela “Cinédia”, que apanhou diversos e importantes flagrantes daquele ato de grande significação política. A reportagem fotográfica dos jornais apanhou igualmente vários aspectos da visita das autoridades integralistas ao Catete e ao Ministério da Justiça. (*Monitor Integralista*, nº. 21, 17/07/1937, p. 8).

Adhemar Gonzaga era muito elogiado pela imprensa integralista. Visto como um “defensor do cinema nacional”, o produtor foi um dos que mais lutaram para que o Estado apoiasse a lei de proteção ao cinema nacional, o que facilitaria a exibição de filmes brasileiros. Em uma passagem da revista *Anauê*, há uma nota informando sobre a visita de integralistas aos estúdios da *Cinédia* de Adhemar Gonzaga. A nota menciona os esforços da *Cinédia* em se fazer um “cinema brasileiro” e saúda os técnicos e Adhemar Gonzaga: “[...] a todos os que na Cinédia e nos Cinema brasileiro em geral trabalham, nossos parabéns e nosso anauê de sincera admiração”. (*Anauê*, 09/1936, p.26). Além de mostrar o Brasil aos brasileiros, os integralistas se preocupavam em como o exterior via o Brasil e o próprio integralismo. Desse modo, houve uma tentativa para que as atividades da AIB fossem divulgadas fora do Brasil. Uma nota do jornal *A Offensiva* intitulada “Veio do Japão para fazer um filme sobre o Brasil” informa:

Em companhia do dr. Fumie Miura (?), secretário da embaixada do Japão no Brasil, esteve ontem, no Departamento Nacional de Propaganda, o sr. Eisuke Sacki, operador cinematográfico da Yokobama Cinema, que veio ao Brasil para confeccionar um filme de aspectos da nossa natureza e das nossas atividades. O diretor do Departamento de Propaganda deu ao cinematografista japonês as indicações necessárias para colher os aspectos mais interessantes da vida brasileira. (*AOffensiva*, 4 de julho de 1936, p.5).

Não sabemos se esse filme chegou a ser produzido ou se foi exibido no Japão. Apesar disso, só pela intenção de realizar tal empreendimento já temos uma mostra das pretensões da AIB quanto ao uso do cinema para fins políticos.

Como observamos, a relação desses cinegrafistas/empresas com a AIB foi variada. Américo Matrangola, Frederico Rummert Junior e Alfredo Baumgarten eram integralistas e buscavam com as suas lentes focalizar as grandes manifestações da AIB com o intuito de apresentar aos não integralistas sua visão sobre o movimento, bem como garantir uma socialização entre os integrantes que viam o filme. As filmagens serviriam também como um “registro histórico” das realizações da AIB para as gerações futuras; nesse sentido, o filme era concebido como um “documento” que comprovaria as “grandes ações” do movimento.

Esses cinegrafistas ao que parece não estavam tão preocupados em lucrar com os filmes, embora Frederico Rummert Jr e Alfredo Baumgarten tenham montado empresas cinematográficas, a *Sigma Filmes* e a *Baumgarten Filmes*, respectivamente, não obtinham vultuosos lucros com suas produções. Os filmes de Matrangola e Rummert Jr eram exibidos a preços irrisórios nos núcleos integralistas a fim de garantir que o maior número possível de pessoas os assistisse. Algumas dessas películas foram exibidas também nos cinemas comerciais no horário do complemento nacional; assim, o público pagava para ver um filme de longa-metragem (geralmente estrangeiro) e via esses cinejornais e documentários antes do filme. Entretanto, a exibição desses filmes nos cinemas comerciais também não garantia retornos financeiros aos produtores. A maioria dos filmes era distribuídos pela *D.F.B (Distribuidora de Filmes Brasileiros)* que muitas vezes não pagava o produtor e tampouco devolvia a cópia do filme.

Os outros cinegrafistas e empresas que filmaram a AIB também enfrentavam essas dificuldades com a produção e exibição de seus filmes. No entanto, ao contrário dos cinegrafistas integralistas, esses cinegrafistas e empresas estavam mais interessados em lucrar com suas filmagens. Filmar os eventos integralistas constituía uma forma de “cavação”, ou seja, sabendo do interesse do partido por realizar sua divulgação por meio dos filmes, algumas empresas e cineastas filmavam as atividades da AIB e depois ofereciam as filmagens ao partido. Da mesma forma, a AIB também procurava contratar essas empresas e cineastas para filmar os eventos e inserir essas filmagens nos cinejornais e documentários produzidos por essas empresas. Assim, empresas como a *Cinédia*, *Pan Filmes do Brasil* e *Botelho Filmes* filmaram a AIB e realizaram essa prática.

Cinegrafistas como João Groff e João Carriço também realizaram cinejornais nos quais a AIB foi focalizada. Groff possuía simpatia pelas ideias movimento, mas também filmou outras personalidades políticas como Manoel Ribas, um forte opositor do integralismo no Paraná. João Carriço, que aparentemente não possuía ligações com a AIB, também captou as atividades integralistas em Juiz de Fora, mas filmou também políticos como Luiz Carlos Prestes, Benedito Valadares e Getúlio Vargas, que foi diversas vezes focalizado por Carriço. O cinegrafista, anos mais tarde, se filiaria ao PTB, partido de Getúlio.

Assim, a ligação desses cinegrafistas/empresas com o meio político foi intensa. Era uma “via de mão dupla”, políticos e partidos buscavam realizar sua propaganda por meio dos filmes, enquanto os produtores buscavam filmar atividades políticas a fim de ter suas

produções exibidas no horário do complemento nacional. Dessa forma, com maior ou menor vinculação ideológica, esses produtores contribuíram para a divulgação de partidos políticos, entre eles a Ação Integralista Brasileira. Nesse sentido, os cinegrafistas e empresas apresentados neste capítulo, atrelados ou não ao projeto integralista, contribuíram para a divulgação da AIB por todo território nacional por meio de seus filmes. As produções tanto dos cinegrafistas integralistas quanto das outras empresas serão apresentadas e descritas no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3 – A AIB NO CINEMA: OS FILMES QUE REPRESENTARAM O MOVIMENTO.

No capítulo anterior, apresentamos cineastas e empresas que filmaram a “Ação Integralista Brasileira” (1932-1937). Alguns deles eram integralistas e estavam inseridos em um projeto ideológico no qual o cinema seria um meio de veicular a propaganda política do partido. Outros cineastas e empresas, embora não tivessem um vínculo direto com o partido, também filmaram as atividades da AIB. Alguns possuíam muita simpatia pelo movimento, outros pareciam estar mais preocupados em “registrar” os acontecimentos políticos em sua cidade e obter lucros. A Nossa intenção nesse capítulo é apresentar os filmes que foram produzidos por esses cineastas e empresas.

Parte do levantamento sobre esses filmes foi realizado por meio do site (da) “*Filmografia Brasileira*” da Cinemateca Brasileira. Procuramos pelo termo “integralismo” e encontramos 35 produções relacionadas ao termo. A maioria dessas produções era de cineastas e empresas citados no capítulo anterior, mas havia também filmes ficcionais que faziam alusão ao integralismo que não foram selecionados. Após esse levantamento inicial, realizamos uma pesquisa no *Centro de Documentação e Pesquisa - Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes* na Cinemateca Brasileira, a fim de verificar a existência⁵⁶ desses filmes e assisti-los.

Verificamos também as fichas filmográficas de cada produção, recortes de jornais, bem como as cartas pessoais de Paulo Emilio Salles Gomes que, infelizmente, não pudemos reproduzir no trabalho por uma questão de direitos autorais. Por meio da imprensa integralista localizamos informações sobre outros filmes produzidos sobre a AIB e que não constam na *Filmografia* da Cinemateca. Além desses, buscamos, na imprensa do movimento, informações sobre os filmes que constam na instituição, principalmente os que foram destruídos ou estão desaparecidos. Consequentemente, alguns filmes foram descritos com base nessas informações. Em relação aos filmes que estão presentes na Cinemateca Brasileira, nós os assistimos na instituição e os descrevemos neste trabalho.

Para apresentar os filmes, tomamos como referência o trabalho de Laurent Jullier e Michel Marie, *Lendo as imagens no cinema* (2009). Assim, apresentamos os filmes presentes no acervo e os destruídos, levando em consideração a sua *caracterização* (ano de produção, autor, gênero, censura etc.), o *resumo ou sinopse* (extraídos da *Filmografia Brasileira* ou da imprensa integralista), *em torno do filme* (contexto de produção e/ou acontecimentos que levaram a realização do filme) e a *situação da sequência e descrição/análise* (descrição). É

⁵⁶ O fato do filme estar elencado na *Filmografia Brasileira* não garante que o filme esteja depositado na Cinemateca, uma vez que a FB é uma base de dados e não de um acervo.

necessário ressaltar que o objetivo deste trabalho não é a de realizar uma análise fílmica pormenorizada, mas sim de apresentarmos os filmes e seus planos e o que eles mostravam, desse modo, para os filmes que tiveram a imagem autorizada, optamos por realizar uma decupagem plano a plano⁵⁷ tomando como referência o trabalho de Francis Vanoye e Anne Goliot- Lété, *Ensaio sobre a análise fílmica* (1994).

Reproduzimos algumas imagens (planos) dos filmes de João Carriço, João Groff e Alfredo Baumgarten. As primeiras foram cedidas pela Divisão de Memória da *Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage – Funalfa* (Juiz de Fora – MG), já as últimas estão presentes no *Banco de Conteúdos Culturais* da Cinemateca Brasileira e, por estarem em domínio público, foram reproduzidas neste trabalho.

As informações levantadas na Cinemateca Brasileira e na imprensa integralista têm um caráter inédito, uma vez que a maioria desses filmes ainda não foram apresentados e tampouco discutidos pela historiografia sobre o movimento. Para a apresentação dos filmes seguiremos a ordem do capítulo anterior, ou seja, primeiramente, apresentaremos os filmes produzidos por integralistas e depois as produções dos cineastas não integralistas.

⁵⁷ Plano é um segmento de imagem contínua compreendido entre dois cortes, isto é, a imagem registrada durante o intervalo de tempo no qual a câmera está ligada. O plano pode ser classificado quanto ao lugar da câmera em relação ao objeto filmado, assim temos o Plano Geral ou de grande conjunto (PG ou GPC), o plano de conjunto (PC), plano meio de conjunto (PMC), plano médio PM (homem de pé), Plano americano PA (acima do joelho), Plano próximo PP (cintura, busto), Primeiríssimo Plano PPP (rosto), Plano de detalhe PD (*insert*, pormenor), *plongée* (câmera de cima para baixo), *contra-plongée* (câmera de baixo para cima) etc. (PIRES, 2000, p.127).

3.1. Filme de Américo Matrangola

Na *Filmografia Brasileira* encontramos uma menção ao filme “O integralismo no Brasil”, no entanto não há referência a Américo Matrangola enquanto produtor. A Ação Integralista Brasileira na qual Matrangola era integrante, aparece como produtora do filme. “O integralismo no Brasil” foi destruído pelo autor, por isso, as informações sobre o filme foram extraídas da *Filmografia Brasileira*, do trabalho de Maria Rita Galvão (1975) e de jornais integralistas.

3.1.1. “O Integralismo no Brasil

Caracterização

Autor: Américo Matrangola/AIB

Data de produção: 1935

Gênero: documentário

Material original: 35mm⁵⁸, 24q⁵⁹, Preto e Branco, sonoro, 1804m.

Local de produção: São Paulo

Censura: Censura Federal, Rio de Janeiro, entre 01 e 15.02.1935.

Acervo: Não localizado (material destruído pelo autor).

Resumo (sinopse extraída da *Filmografia Brasileira*):

Sinopse a partir do material analisado (disponível na FB): "Um filme em 8 partes, sobre a doutrina integralista, no qual aparecem as mais destacadas figuras da Ação Integralista Brasileira inclusive o grande 'condottiere' dos camisas verdes, Plínio Salgado..." (*O Dia*, 30.07.1935)

"... Um filme interessantíssimo, documentário de brilhantíssima marcha do Sigma, em todos os sectores do nosso país! Batalhões de camisas verdes em desfile. Um filme que constitui o mais vibrante e entusiástico 'Anauê' de todos para todos os integralistas brasileiros!" (*Diário da Tarde*, 30.07.1935)

⁵⁸ Bitola refere-se à largura da película cinematográfica, expressa em milímetros. Assim, quando se diz que um filme é “em 35”, por exemplo, está-se dizendo que o filme está registrado em uma película cinematográfica cuja largura é igual a 35mm. Fonte: <http://www.ctav.gov.br/tecnica/bitolas-e-formatos-de-filmes/> Acessado em: 10/02/2016.

⁵⁹24 q.p.s (quadros por segundo) refere a quantidade de fotogramas que passam em um segundo.

Em torno do filme:

O filme “O Integralismo no Brasil” reúne algumas reportagens produzidas por Américo Matrangola sobre as atividades da AIB no Brasil. Américo Matrangola e Achille Tartari compunham a comitiva integralista que acompanhava Plínio Salgado em suas atividades políticas no Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Curitiba, Belo Horizonte, São Paulo, Bahia e em outros lugares. (GALVÃO, 1975, p. 176). Essas filmagens foram reunidas em oito rolos de filmes que passaram pelo crivo da Censura Federal entre os dias 01 a 15 de fevereiro de 1935. A partir de então, o documentário passou a ser exibido em diversos núcleos integralistas pelo país a preços irrisórios durante eventos importantes para o movimento, além de ser exibido em cinemas comerciais no horário destinado ao complemento nacional. Uma nota do jornal *Monitor Integralista* informa sobre a exibição do documentário:

No Cine Teatro Capitólio foi exibido o filme “O Integralismo no Brasil”, filme histórico e documentário do movimento desde o primeiro desfile. A película fixa aspectos de desfiles em Porto Alegre, Brusque, Blumenau, Florianópolis, São Paulo, Niterói, Distrito Federal, Vitória, Joinville e Jaboticabal. (*Monitor Integralista*, nº.10, 7/05/34, p.3).

O “filme histórico e documentário do movimento” possuía também reportagens feitas por outros cineastas, como João Baptista Groff, que filmou os primeiros desfiles da AIB em Curitiba. O estado do Paraná teve uma boa receptividade ao integralismo e aos seus filmes. Em Curitiba, por exemplo, ele foi exibido em 30/07/1935 no *Cine Palácio*. A sinopse do filme apresentada foi realizada a partir do levantamento realizado pela pesquisadora Celina Alvetti (1989) em jornais da época. O filme recebeu uma crítica favorável desses jornais, pois tanto *O Dia* quanto o *Diário da Tarde* apresentavam uma postura favorável ao integralismo, bem como ao fascismo italiano. A crítica favorável ao filme de Matrangola pode estar relacionada também à presença de uma reportagem no filme produzida pelo paranaense João Baptista Groff. Seguem as imagens da estreia do filme no Cinema Rialto no Rio de Janeiro publicadas na coluna “Cinemas” do jornal *A Offensiva* de fevereiro de 1935:

Ilustração 15. Divulgação do filme "O Integralismo no Brasil" no jornal *A Offensiva*.



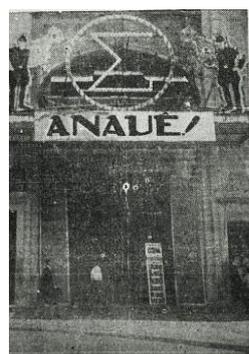
Fonte 13. *A Offensiva*, nº.39, 07/02/1935, p.7.

Ilustração 16. Sala de espera do Cinema Rialto.



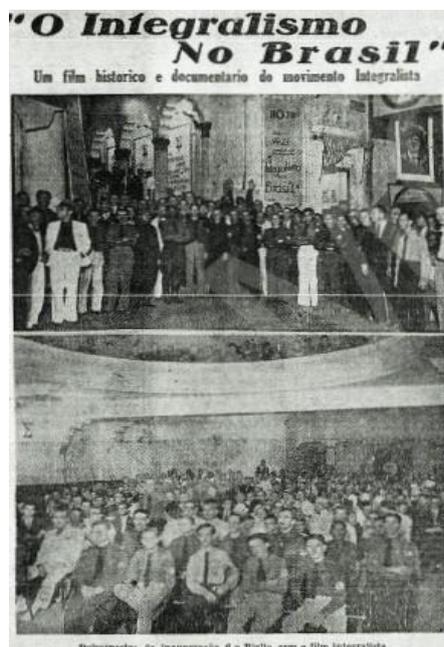
Fonte 14. *A Offensiva*, nº.39, 07/02/1935, p.7.

Ilustração 17. Fachada do Cinema Rialto.



Fonte 15. *A Offensiva*, nº.39, 07/02/1935, p.7.

Ilustração 3. O interior do Cinema Rialto durante a exibição do filme de Américo Matrangola.



Fonte 16. *A Offensiva*, nº.39, 07/02/1935, p.7.

Situação da sequência e descrição/análise: não realizada, pois o filme foi destruído pelo próprio Américo Matrangola após o fim da AIB, temendo retaliações por parte do Estado Novo.

3.2. Filmes de Frederico (Fritz) Rummert Jr

Caracterização

Produções da Sigma Films	Ano	Metragem	Censura
Sigma Filme – Jornal. N.01 “Concentração de São José do Rio Preto”;	1936	92m	13/08/1937
Sigma Filme – Jornal. N. 05 – Concentração do Núcleo do Meyer;	1936	70m	13/08/1937
Sigma Filme – Jornal. N.06 – Concentração em Inhomirim – Baixada Fluminense;	1936	160m	13/08/1937
Sigma Filme – Jornal. N.07 – Concentração em Paraíba do Sul;	1936	64m	13/08/1937
Sigma Filme – Jornal. N.11 – Concentração em São Salvador – Bahia;	1936	109m	13/08/1937
Sigma Filme – Jornal. N.12 – Conclave parlamentar*;	-	-	-
Sigma Filme – Jornal. N.13 – Concentração da Guanabara na Esplanada do Castelo;	1937	66m	13/08/1937
Sigma Filme – Jornal. N.14 – Chegada ao Rio dos integralistas baianos;	1937	67m	13/08/1937
Sigma Filme – Jornal. N.15 – Concentração em Petrópolis;	1937	110m	13/08/1937
Sigma Filme – Jornal. N.16 – Concentração em Murundu.	1937	109m	13/08/1937
Sigma Filme – Jornal. N.17 – O integralismo em Nictheroy*;	-	-	-
Sigma Filme – Jornal. N.18 – Homenagem do integralista do Rio aos companheiros da Bahia;	1937	96m	13/08/1937
Sigma Filme – Jornal. N.20 – Concentração da Esplanada do Castelo;	1937	139m	13/08/1937

* Os cinejornais nº.12 e 17 não estão elencados na *Filmografia Brasileira*.

Não encontramos, até o momento, informações sobre os cinejornais nº.2, 3, 4, 8, 9, 10, 19.

Tabela 1. Produções da Sigma Filmes elencadas na Filmografia Brasileira.

Em torno do filme:

Os cinejornais elencados foram produzidos pelo integralista Fritz Rummert Junior, diretor da *Sigma Filmes*, empresa vinculada ao Departamento Nacional Cinematográfico da AIB, que filmou o movimento entre 1936-1937. Com a produção desses filmes, a AIB buscava realizar a sua propaganda, bem como “registrar” os acontecimentos mais relevantes do movimento para as gerações futuras. Portanto, esses filmes eram vistos como “documentos” das ações da AIB. Assim, a partir da criação do Departamento Nacional Cinematográfico e da *Sigma Filmes*, vinculada ao Departamento de Finanças e de Propaganda, todos os eventos mais expressivos da AIB passaram a ser filmados e exibidos em núcleos integralistas e em cinema comerciais por todo Brasil a título de propaganda.

Foram produzidos pela *Sigma Filmes* pelo menos vinte cinejornais e foram divididos em três programas. O programa nº.1 contemplava os primeiros cinejornais produzidos pela *Sigma Filmes*, já o programa nº.2 era composto pelos filmes nº.5, nº.6, nº.7 e provavelmente os números 8, 9 e 10. O programa nº.3 era constituído dos cinejornais nº.11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 e provavelmente pelo nº. 20.

Uma nota intitulada “O integralismo e o Cinema” publicada no jornal *Monitor Integralista* informa sobre essas produções:

O serviço cinematográfico da AIB, feito pela “Sigma – Film”, vem tomando ultimamente um grande desenvolvimento, atingindo a cerca de um milhar a metragem das películas que focalizam assumptos dos mais interessantes e da mais atualidade no Integralismo. O Departamento Nacional Cinematográfico da S.N.F. tem feito filmar pela “Sigma-Film” todas as concentrações, congressos e solenidades de maior importância realizados nestes últimos meses e que constituem o programa nº 3. É um ótimo e vasto programa com 700 metros de films, nitidamente impressos, focalizando massas de “Camisas-Verdes”, aspectos da Natureza, episódios interessantes do Sigma, dando tudo uma impressão de grandiosidade e de pujança do Movimento. Esse programa que vai ser exibido a título de **propaganda** nas cidades do interior do país, e a preços populares, constitui um espetáculo assaz atraente, com hora e meia de projeção. O companheiro Fritz Rummert Junior, esforçado diretor da “Sigma-Film”, proporcionou há pouco uma exibição do referido programa aos representantes da imprensa integralista e a impressão colhida pelos jornalistas foi ótima. O programa n 3 está assim organizado: Jornal 11 – O Integralismo na Bahia; 12 – Conclave Parlamentar; 13 – Concentração na Guanabara; 14 – Chegada ao Rio dos Integralistas presos na Bahia; 15 – Concentração em Petrópolis; 16 – Concentração em Murundu; 17 – O Integralismo em Niterói; 18 – Missa dos Companheiros baianos. A exibição do programa pelos núcleos e cidades do interior, será iniciada na próxima quinzena pela cidade de Niterói, seguindo-lhe os municípios da Província Fluminense, de São Paulo, Minas e Rio Grande do Sul, num total de 90 localidades a serem percorridas pela “Sigma- Film”. (*Monitor Integralista*, nº.20, 11/06/1937, p. 8, grifos nossos).

Os jornais integralistas convocavam todos os integralistas a assistirem esses filmes, bem como a convidarem mais pessoas para fazê-lo. Uma nota intitulada “O filme que todo integralista deve ver – a parada do 2º aniversário da província de Guanabara”, escrita pelo integralista Paulo Lavrador no jornal *A Offensiva*, informa sobre o local de exibição, o conteúdo dos filmes e sua importância:

O Cinema Império está exibindo um pequeno filme que mostra alguns aspectos dos festejos comemorativos do Segundo Aniversário da fundação da Província da Guanabara. Temos ali a parada realizada nos campos da sede do Núcleo do Meyer. Os plinianos em marcha; o Departamento Feminino em garboso desfile; um conjunto tomado com as Academias formadas no campo do Núcleo; o desfile; a formação no campo fronteiro; a figura querida do Chefe Nacional orando aos Camisas-Verdes, que respondem com um vibrante “Anauê”. E há ainda aspectos noturnos tomados durante a sessão realizada na Sede Central. O Camisa-Verde que não esteve presente ao ato de grande significação cívica e patriótica, deve aproveitar a ocasião para ver o que há de beleza nessas paradas em que o integralista dá uma demonstração de disciplina, comparecendo e formando com garbo, compensado (sic) qualquer sacrifício que por acaso venha a fazer, com a visão do seu Chefe, e o calor das suas palavras que nos animam a sacrifícios ainda maiores, pelo Bem do Brasil. O Camisa-Verde deve ir ver esse filme e fazer que o vejam quantos não tenham ainda ingressado em nossas fileiras, para que tenham uma ideia do Movimento, que arrasta crianças, mulheres, jovens e gente madura – como signatário desta que, apesar da idade, sente prazer no pequeno sacrifício que faz formando em paradas como a de maio, registrada no filme em exibição no Cinema Império. E digamos ainda que no mesmo programa aquele cinema exhibe um filme interessante, de 20th Century-Fox, intitulado “UMA RIVAL PERIGOSA”, com Claire Trevor e Ralph Bellany – de modo que, vendo o “seu” pequeno filme, o Camisa-Verde aproveita o espetáculo interessante. (*A Offensiva*, 20/07/1936, p.6).

O filme citado na nota provavelmente era o “Sigma Filme – Jornal. N. 05 – Concentração do Núcleo do Meyer”. Exibido no Cinema Império no horário do complemento nacional⁶⁰, o filme buscava mostrar aos integralistas todos os aspectos presentes nas concentrações integralistas: os desfiles compostos por plinianos, pelo Departamento Feminino e pelas academias escolares (que substituíram a milícia integralista, extinta em 1935). O filme serviria também para mostrar o desfile para aqueles que não puderam ir ao evento. Os integralistas deveriam se esforçar para comparecer aos eventos, e caso não conseguissem, deveriam ver os filmes. Além do mais, deveriam convencer os não integralistas a assistirem a película na tentativa de que toda a “beleza nessas paradas” e a “demonstração de disciplina” do movimento fosse vista.

⁶⁰ O Decreto-lei nº. 21.240 de 1932, instituía que os cinemas reservassem um espaço, antes das sessões principais, para filmes nacionais, os chamados “complementos nacionais”.

Os cinejornais integralistas foram exibidos nos cinemas comerciais, no espaço destinado aos complementos nacionais. Porém, também foram exibidos nos núcleos integralistas de todo Brasil como indica a nota do jornal *A Offensiva*:

O cinema integralista: O Chefe da Secção de Cinematografia da Secretaria Provincial de Propaganda, comunica aos Secretários Municipais de Propaganda, que está funcionando regularmente, com projeções de films em bitola universal, o cinema do Núcleo das Laranjeiras. Com o fim de organizar um programa semanal para cada Núcleo, pede o comparecimento dos S.M.P., à reunião que promove, para o dia 11, terça-feira, às 18 horas, na S.P.P. O acampamento da Gávea foi filmado pela secção. (*A Offensiva*, 9/08/1936, p.4).

A intenção era manter projeções constantes nesses núcleos, uma forma de os próprios integralistas se verem nessas imagens e participarem dos outros eventos que seriam filmados. O núcleo que pretendesse exibir filmes deveria procurar os serviços cinematográficos de Fritz Rummert Jr, serviços estes frequentemente noticiados na imprensa integralista. (Ilustração 19 e 20).

Ilustração 19. Propaganda da *Sigma Filmes*.



Fonte 17. Monitor Integralista, 15/05/1936, n.º 14, p.9.

Ilustração 20. Nota presente na contracapa da revista *Anauê*.



Fonte 18. *Anauê*, 07/1936.

Os jornais integralistas destacavam também o esforço realizado pela *Sigma Filmes* para a realização desses filmes. Fritz Rummert Jr e João Holl eram sempre elogiados pela capacidade de agradar ao público integralista, mesmo com as dificuldades técnicas e financeiras impostas:

Perante numerosa e seleta assistência, que enchia literalmente e grande salão da sede municipal de Niterói, a Sigma Film exibiu o seu segundo programa de films integralistas. Foi uma noite de entusiasmo, de civismo e mais uma prova da pujança do movimento integralista de Niterói. O programa era composto por sete films e agradou imensamente. De instante a instante a assistência prorrompia em palmas. Apesar de ser difícil destacar alguns films, anotamos especialmente o filme n. 5, da Província da Guanabara, focalizando os festejos do seu 3º aniversário; o filme número 6, da concentração de Inhamirim, Província Fluminense, no qual aparece o saudoso companheiro Carlos Antônio de Mattos, cuja chamada foi feita pelo Chefe Municipal de Niterói, durante a exibição, o filme n. 11, da Capital da Bahia, o qual é da máxima atualidade e arrebatando o espectador. As legendas eram todas felicíssimas, com trechos vibrantes de discursos do Chefe Nacional. A coordenação geral foi magnífica. Algumas cenas, um pouco escuras, explica-se com a deficiência do material com que a Sigma-Film ainda luta, não prejudicando, porém, o brilho do conjunto. Estão de parabéns os companheiros Fritz Rummert Junior e João Holl por mais este êxito, que bem mereceram, dado os inauditos sacrifícios com os quais construíram mais esta obra integralista, e andou acertada a Secretaria Nacional de Finanças e a de Propaganda, encampando a “Sigma-Film” para o maior desenvolvimento desta. Estiveram presentes a exibição representantes do “Monitor Integralista” e da Revista “Anauê” e de A OFFENSIVA”. (*A Offensiva*, 29/09/1936, p.3).

No final de 1937, véspera da eleição presidencial que ocorreria em 1938, as atividades da *Sigma Filme* intensificaram-se. Os cinejornais de Rummert Jr estavam agrupados em três programas e eram exibidos por todo país a preços populares. A intenção era que o maior número de pessoas pudesse se “divertir” e ter contato com a propaganda do partido que concorreria às eleições presidenciais:

O Departamento Nacional Cinematográfico, controlado pelas Secretarias Nacionais de Finanças e de Propaganda, mantém em atividade a “Sigma Film”, - órgão encarregado da filmagem e da projeção de tudo quanto possa interessar o Movimento e sua propaganda. Atinge a alguns milhares, a metragem das películas preparadas pela “Sigma-Film”, focalizando assumptos dos mais interessantes e dos de maior atualidade no Integralismo, tais como: concentrações, desfiles, congressos, festividades cívicas, viagem e outros flagrantos. São films excelentes, nitidamente impressos, projetando uns, massas de 20 e 30 mil “Camisas-Verdes”, revelando outros, detalhes da organização do Integralismo, **dando todos uma ideia perfeita da grandiosidade, imponência e beleza do Movimento**. Esses films, em um numero de 20, estão grupados em 3 programas, constituído cada programa espetáculos de duas horas, verdadeiramente interessantes. Estão em vias de conclusão cinco films dos últimos acontecimentos integralistas que, reunidos aos existentes preencherão 5 horas de projeção. A “Sigma-Film”, que é dirigida pelo companheiro Fritz Rummert Junior, Chefe do Departamento Nacional Cinematográfico, está realizando uma grande excursão pelas Províncias do Sul do país, exibindo os seus films a preços popularíssimos, a **título de propaganda e para diversão dos “Camisas Verdes”**. (*Monitor Integralista*, 7/10/1937, nº.22, p.7, grifos nossos).

Os filmes da *Sigma Filmes*, ao contrário dos filmes de Matrangola, pertenciam ao partido, pois eram financiados pelo Departamento de Finança e Propaganda. Apesar disso, tanto os filmes de Matrangola quanto os de Rummert Jr eram considerados importantes

veículos de propaganda, além de meios de diversão e educação de militantes e da população em geral. Os filmes, conforme os próprios integralistas, eram um meio eficiente de se representarem, um espaço para mostrar seus feitos, sua organização, sua ordem e as pessoas que compunham o movimento. Não foi encontrado nos jornais integralistas nenhuma referência ao trabalho em conjunto de Matrangola e Fritz Rummert, mas é provável que eles tenham trabalhado juntos nas filmagens do partido.

Situação da sequência e descrição/análise:

Como os filmes desapareceram ou foram destruídos, não nos foi possível assistir às produções da *Sigma Filmes*, e assim, a descrição do material foi realizada com base nas informações presentes nos jornais integralistas, assim como na documentação disponível na Cinemateca Brasileira.

3.3. Filme de Alfredo Baumgarten

O filme de Alfredo Baumgarten sobre o Congresso de Blumenau foi recuperado pelo cineasta Zeca Pires durante sua pesquisa de mestrado e encontra-se depositado na Cinemateca Brasileira. Nele, encontramos dois registros para o filme “Primeiro Congresso Meridional Integralista”, um atribuído a João Baptista Groff e outro a Alfredo Baumgarten. Os registros da *Filmografia Brasileira* indicam que o filme de Baumgarten possuía 500 metros e o de Groff 225 metros. As informações sobre os filmes contidas na *Filmografia Brasileira*, como já mencionado, são fruto de pesquisa em recortes de jornais da época, descrição do material analisado, etc. A informação que consta nas fichas filmográficas sobre a metragem do filme foi provavelmente extraída de um levantamento realizado na relação de filmes censurados pela Comissão de Censura Cinematográfica do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural publicada no *Diário Oficial da União*. (Ilustração 21).

Ilustração 21. Relação dos filmes censurados pela Comissão de Censura Cinematográfica.

24954	Quarta-feira 13	DIARIO OF
20.	Veneza Americana. Short. Sonofilms-Brasil. 127 metros. — Aprovado.	
21.	Aracajú. Short. Sonofilms-Brasil. 108 metros. — Aprovado.	
22.	Côcos e jangadas. Short. Sonofilms-Brasil. 116 metros. — Aprovado.	
23.	Jornal do Brasil n. 1. Jornal do Brasil S. A. Brasil. 105 metros. — Aprovado.	
24.	Filme Jornal n. 19. A. Botelho Film-Brasil. 141 metros. — Aprovado.	
25.	Filme Jornal n. 20. A. Botelho Film-Brasil. 172 metros. — Aprovado.	
26.	Primeiro Congresso Meridional Integralista. Short. Baunigorten-Film. Brasil. 500 metros. — Aprovado.	

45.	Jornal Fox Movietone n. 19x6. (Fox Movietone News 18x6) Jornal. Fox Film Corporation U. S. A. 300 metros. — Aprovado.
46.	Perolas Perigosas. (Black Sheep). Drama. Fox Film Corporation U. S. A., 2.133 metros. — Aprovado.
47.	Primeiro Congresso Meridional Integralista. Short. Groff-Film (Brasil), 225 metros. — Aprovado.
48.	Entre a Honra e a Lei. (Murder Man) Trailer. Metro-Goldwin-Mayer. U. S. A., 56 metros. — Aprovado.

Fonte 19. Censura Federal, Rio de Janeiro, entre 16 e 31.10.1935.
Diário Oficial da União. Cinemateca Brasileira.

Tanto o filme de Groff quanto o de Baumgarten foram filmados em bitola 35 milímetros (mm), mas as películas de Baumgarten foram telecinadas a 24 quadros por segundo (q.p.s). De acordo com tabela da Associação Brasileira de Cinematografia (ABC)⁶¹, um (1) minuto de filmagem ou projeção corresponde a 27,24 metros de película cinematográfica em bitola 35mm, filmada ou projetada a 24 quadros por segundo. Logo, se aplicarmos essa conversão, o filme original de Groff teria aproximadamente 8 minutos e 20s e o de Baumgarten em torno de 18 minutos e 21s⁶². A cópia disponível na *Cinemateca Brasileira* e que está disponível no site da Instituição tem 8m40s, o que corresponderia ao filme do Groff.

Entretanto, esses valores não são exatos. Os filmes de Baumgarten, por exemplo, foram rodados originalmente a 16 q.p.s, mas o número de quadros por segundo poderia variar, já que tanto a filmagem como a exibição poderiam ser manivelados. Assim, definir com exatidão o tempo desses filmes torna-se uma tarefa difícil. Além do mais, a cópia presente na

⁶¹ Tabela de conversão disponível em: <<http://www.abcine.org.br/servicos/?id=157&tabelas-de-conversao-35mm>>. Acesso em: 20/08/2015.

⁶² Os filmes silenciosos eram rodados em 16 q.p.s, com o advento do cinema sonoro, as projeções passaram a ser em 24 q.p.s. Os filmes de Baumgarten, por exemplo, foram todos rodados em 16 q.p.s, mas foram telecinados para 24 q.p.s. Além do mais, havia uma oscilação no número de fotogramas, portanto essa conversão da metragem em minutos torna-se imprecisa.

CB parece ser parte de uma obra maior, que extrapolaria os 8 minutos de projeção. Desse modo, consideramos que o filme “Primeiro Congresso Meridional Integralista”, presente na Cinemateca Brasileira, é de Alfredo Baumgarten, pois a cópia depositada na instituição foi realizada pelo cineasta Zeca Pires que, por sua vez, resgatou o filme que estava nas mãos de terceiros. Acrescentamos que a própria Cinemateca de Curitiba, que detém parte do acervo de Groff, não reconhece o filme como uma produção do cineasta paranaense. A seguir a caracterização e análise do filme.

3.1. Primeiro Congresso Meridional Integralista

Caracterização

Autor: Alfredo Baumgarten

Data de produção: 1935

Gênero: documentário

Material original: 35mm, 16q (telecinado a 24q), Preto e Branco, silencioso, 500m.

Local de produção: Blumenau- SC

Acervo: Cinemateca Brasileira

Código no acervo da CB: 003884 (Banco de Conteúdos Culturais).⁶³

Resumo (sinopse realizada a partir do material analisado, extraída da *Filmografia Brasileira*):

“Aspectos da cidade de Blumenau. Homens e mulheres vestidos com uniforme da Ação integralista. Em campo aberto, comitiva integralista, em destaque banda marcial. São hasteadas a bandeira integralista e do Brasil. Mulheres e crianças saúdam à recém-chegada comitiva integralista. Demais membros chegam de embarcação; outros integralistas desembarcam de trem da Estrada de Ferro Santa Catarina”.

Em torno do filme:

O I Congresso Meridional Integralista ocorreu entre os dias 5 a 7 de outubro de 1935, na cidade de Blumenau-SC. O evento, assim como os demais eventos integralistas, foi meticulosamente planejado. Os “Protocolos e Rituais da AIB” discute em seu artigo nº.139º a normatização desses eventos, que deveriam ser convocados pelo Chefe Nacional para garantir a estruturação do Movimento através do estudo de teses e discussão de problemas. O

⁶³ O filme está disponível no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira. Ver: <http://bcc.org.br/filme/detalhe/003884>

Congresso de Blumenau foi pensado nesse sentido, como atesta uma passagem do jornal *Monitor Integralista* de 1935:

O grande Congresso Meridional Integralista, além de objetivos éticos como o conagraçamento das “camisas-verdes” do Sul do País, o intercambio intelectual dos elementos culturais das Províncias meridionais, a troca de ideias províncias discriminadas, tem por finalidades, segundo a letra da Resolução n.121 do Chefe nacional que o convocou, uma perfeita união de vistas entre as Províncias da mesma região no tocante aos processos de propaganda e organização, no que diz respeito às questões de ordem financeira do Movimento Integralista e às questões de ordem política. (*Monitor Integralista*, 3/10/1935, n°.12).

Estima-se que a cidade recebeu mais de 40.000 pessoas para o evento integralista⁶⁴, e por isso, o partido precisou organizar uma estrutura para receber esses militantes. Além da hospedagem, refeições⁶⁵ também foram fornecidas para as delegações dos 260 núcleos integralistas que compareceram ao evento⁶⁶. O congresso foi um evento carregado de rituais e símbolos. A própria escolha da data do evento não foi ao acaso. O dia 7 de outubro era um feriado integralista, ou seja, uma data muito especial para o movimento, pois essa marcava a 1ª tiragem do “Manifesto de outubro”, evento que deu início às atividades da AIB.

Nesses feriados, aconteciam as chamadas festas integralistas, que representavam os acontecimentos importantes do movimento, a saber: a Vigília da Noite, a Noite dos Tambores Silenciosos e Matinas de Abril. Essas festas constituíam uma eficiente estratégia de unificação e coesão do movimento, contribuindo também no processo de construção de uma mística integralista. Era através dessas festas que se promovia a sacralização do Movimento. (CAVALARI, 1999, p.181). No Congresso de Blumenau, ocorreu pela primeira vez a Noite dos Tambores Silenciosos, uma cerimônia longa, com mais de três horas, em que se mesclavam orações silenciosas com cantos e rufar de tambores.

⁶⁴ O jornal *Monitor Integralista* de 3 de outubro de 1935 informou como seria a organização do evento e transporte dos integralistas. Segundo o jornal, (...) muitos delegados irão por terra, outros por avião, e finalmente, outros por mar. Os navios que levarão os integralistas são os seguintes: “Itatinga” que deixou esta Capital do dia 26, “Aspirante Nascimento” que saiu do Rio de Janeiro no dia 30 e o “Anna” que zarpa ontem. (...) O Chefe Nacional chegará a Blumenau no dia 4, viajando em um avião particular de propriedade de um integralista. Será acompanhado pelo Secretário de Organização Política e elementos de seu Gabinete. *Monitor Integralista*, 03/10/1935.

⁶⁵ Para alimentar os participantes foram abatidos: 120 bois, 1800 frangos, 2000 patos, 12000 kg de pão, 32 sacas de feijão, 300 kg de linguiça, 600 kg de carne seca, 200 kg de cebola, 50 kg de banha, 120 kg de manteiga, 10 sacas de farinha, 50.000 sanduiches, 200 kg de salsicha, além de 13 caldeirões de 1 metro de altura por 1,30 de diâmetro para o cozimento da feijoada. *Monitor Integralista*, 12/10/1935, p.3. Congresso de Blumenau.

⁶⁶ As diversas delegações foram para o evento por diversos meios de transporte, entre eles, “16 trens de 22 vagões abertos, 3 aviões, 4 navios, 250 ônibus, 210 caminhões, 320 automóveis, 5 embarcações fluviais, 600 ciclistas, 100 caretas, afora itinerantes a pé”. “Congresso de Blumenau”, *Monitor Integralista*, 12/10/1935, p.3.

O filme que Baumgarten realizou sobre o Congresso, assim como as demais produções integralistas, foi exibido em Blumenau e localidades adjacentes. Como os filmes de Alfredo eram vendidos para a *Distribuidora de Filmes Brasileiros*, provavelmente poderiam circular por todo Brasil, já que a DFB distribuía esses filmes no circuito exibidor. A edição do dia 30/10/1935 do jornal *Cidade de Blumenau* informou sobre a exibição de um filme de Baumgarten: “amanhã, quinta-feira, na tela do cinema Busch, será exibido o filme de grande atualidade, o Congresso Integralista, que realizou-se nesta Cidade em 6 de Outubro. É uma reportagem da Baumgarten filme”. (PIRES, 2000, p. 75-76).

Situação da sequência e descrição/análise:

O filme “Primeiro Congresso Meridional Integralista” possui aproximadamente 9 minutos e, apesar de curto, revela alguns aspectos interessantes da cidade de Blumenau e do Congresso Integralista, como a atuação das Blusas Verdes (Departamento Feminino), os plinianos, os desfiles com toda sua ritualística, os discursos dos líderes, a chegada de integralistas por meio de um vapor e por trem, etc. (ver planos abaixo). O primeiro plano do filme é o título “Primeiro Congresso Meridional Integralista”, o segundo e terceiro trazem os intertítulos, que informam sobre o local de realização do evento:

Realizou-se no dia 7 de outubro de 1935, em comemoração a data do 3º aniversário da Ação Integralista Brasileira, o primeiro Congresso das Províncias do sul do Brasil. “O Congresso foi presidido pelo Chefe Nacional, compareceram Gustavo Barroso, Secretário Nacional de Educação, Madeira de Freitas, Secretário Nacional de Propaganda, Everaldo Leite, Secretário Nacional de Organização política, os Chefes Provinciais; Espírito-Santo, Mato Grosso, Rio de Janeiro, Guanabara, São Paulo, Paraná, Santa Catharina e Rio Grande do Sul, os companheiros: Jenovah Motta, João Carlos Faribanks, Chefes Municipais e muitas outras autoridades da Ação Integralista Brasileira. Também o Departamento Feminino contribuiu para o brilho do Congresso. Aqui vemos em franca atividade. (Baumgarten Film, 1935).

Os planos 4 a7 mostram alguns aspectos da cidade de Blumenau, onde o evento foi realizado. Já os planos 8 e 9 (intertítulos) apresentam os participantes do evento. Os planos 10 a 14 mostram a atuação do Departamento Feminino. Em um primeiro momento, um grupo de mulheres é focalizado costurando travesseiros, provavelmente para os participantes do evento que viriam de outras regiões e se hospedariam em Blumenau, e num segundo momento, servindo refeições aos participantes.

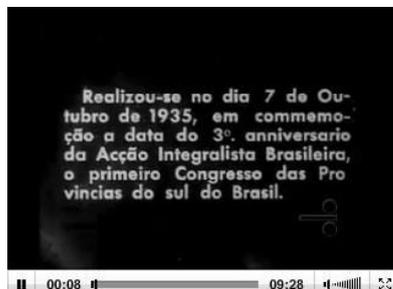
Um intertítulo (plano 15) do filme informava que “de todos os pontos da cidade surgem os atletas que vem tomar parte do desfile”, e posteriormente, os planos 16 e 17 revelam alguns trechos do desfile integralista. Após cenas de um grupo de integralistas reunidos num campo (plano 18), é possível observar mais aspectos do desfile integralista nos planos 19, 20, 21. Esses mostram plinianos e blusas verdes perfilados dos dois lados da rua aguardando a passagem da banda integralista e dos pelotões. Após a passagem desses, mulheres e crianças se inserem no desfile formando um grande bloco humano. Os planos 22 e 23 demonstram a grandiosidade do desfile integralista que percorreu algumas ruas de Blumenau. Já os planos 24 e 25 focalizam um palanque onde os líderes integralistas realizavam seus discursos para uma multidão. Esta era composta por integralistas e também pela população local, uma vez que esses eventos não eram restritos aos integralistas e buscavam, inclusive, conquistar mais adeptos e possíveis eleitores.

Os planos 26 a 32 revelam outros aspectos do Congresso. São focalizados o refeitório montado para alimentar os participantes (plano 2), a multidão concentrada na praça principal (plano 27), os líderes integralistas (plano 28), outros aspectos da multidão (planos 29, 30, 31), bem como integralistas com bandeiras (plano 32). A parte final do filme revela a chegada dos integralistas ao evento por meio de um vapor e por trem. Os planos 33, 34 e 35 mostram a chegada de um dos vapores a Blumenau, e os integrantes são saudados com a saudação integralista e o *anauê* (gesto integralista) já os planos 36, 37 e 38 revelam a recepção aos integralistas que vieram com o “trem verde”. Centenas de integralistas saúdam os companheiros que chegam à estação, enquanto esses retribuem o gesto.

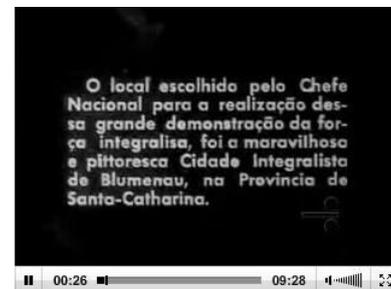
Planos do filme “Primeiro Congresso Meridional Integralista”



Plano 1. Título do filme



Plano 2. Intertítulo



Plano 3. Intertítulo



Plano 4. Panorâmica em plano geral da cidade de Blumenau vista do alto.



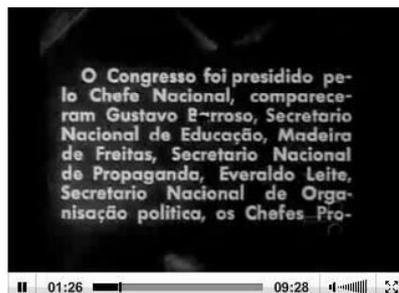
Plano 5. Plano geral da cidade de Blumenau, vista do alto.



Plano 6. Plano geral do rio.



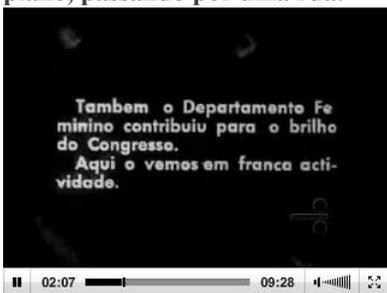
Plano 7. Plano geral do rio, ao fundo casas ao estilo enxaimel e pessoas, focalizadas em primeiro plano, passando por uma rua.



Plano 8. Intertítulo



Plano 9. Intertítulo



Plano 10. Intertítulo



Plano 11. Panorâmica de um plano conjunto de várias mulheres reunidas, em primeiro plano uma mulher veste o uniforme integralista.



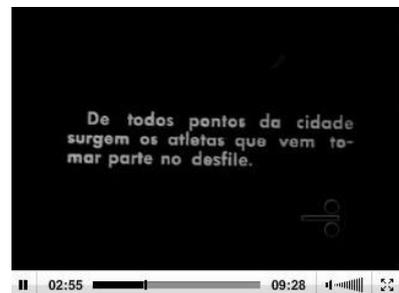
Plano 12. Plano conjunto, mulheres arrumam travesseiros para os participantes do evento.



Plano 13. Intertítulo



Plano 14. Panorâmica do refeitório, homens e mulheres uniformizados.



Plano 15. Intertítulo



Plano 16. Plano geral do desfile integralista.



Plano 17. Plano conjunto dos integrantes da banda, na sequencia outro pelotão é focalizado.



Plano 18. Panorâmica mostrando um grupo de integralistas.



Plano 19. Plinianos dispostos nos dois lados da rua, ao centro passa o desfile.



Plano 20. Plano geral do desfile, crianças fazem a saudação integralista, enquanto a banda se aproxima.



Plano 21. Plano geral, após a passagem da banda, mulheres e crianças se unem ao desfile.



Plano 22. Plano geral do desfile, pelotões marcham por uma estrada de barro.



Plano 23. Plano geral do desfile, pelotões mais próximos à câmera.



Plano 24. Plano geral do palanque onde discursavam os líderes integralistas, no primeiro plano integralistas observam o palanque.



Plano 25. Panorâmica mostrando o palanque e o público.



Plano 26. Panorâmica de pessoas que acompanham o evento, estão provavelmente em frente ao refeitório.



Plano 27. Panorâmica focalizando um grupo de integralistas e o público local em uma praça.



Plano 28. Alguns líderes integralistas posam para a filmagem.



Plano 29. Grupo de integralistas se organizam na praça.



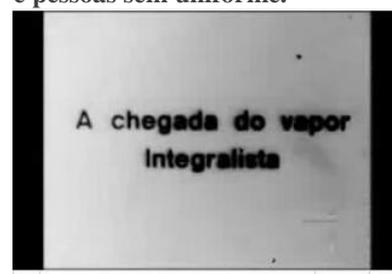
Plano 30. Panorâmica da multidão na praça, presença de integralistas e pessoas sem uniforme.



Plano 31. Outro plano da multidão na praça.



Plano 32. Grupo de integralistas, alguns empunhando a bandeira do movimento.



Plano 33. Intertítulo.



Plano 34. Chegada de um vapor trazendo os participantes do Congresso.



Plano 35. Panorâmica do vapor e um grupo de pessoas saúda os recém-chegados.



Plano 36. Intertítulo.



Plano 37. O trem chega à estação trazendo os participantes do evento, uma multidão saúda os recém-chegados com a saudação integralista.



Plano 38. Multidão saúda os integralistas que chegaram de trem, as pessoas no vagão retribuem a saudação, soerguendo o braço direito.

Abaixo, outros aspectos do Congresso publicados na revista *Anauê* e no jornal *A Offensiva* em outubro de 1935:

Ilustração 22. Edição dedicada ao Congresso Integralista.



Fonte 20. *A Offensiva*, 05/10/1935, p.2.

Ilustração 23. Fotografias do Congresso Integralista



Fonte 21. *Anauê*, 10/1935, p.52.

3.4. Filmes de João Baptista Groff

Como visto no capítulo 2, Groff possuía uma simpatia pelo integralismo. Apesar de não ter sido filiado ao partido (pelo menos não encontramos registro dessa atividade), o cinegrafista tinha interesse pelas atividades da AIB e filmou algumas das manifestações integralistas no estado do Paraná, bem como em outros estados. Alguns dos filmes atribuídos ao Groff e citados pela *Filmografia Brasileira* não foram encontrados, tais como “Concentração Integralista/ Parada integralista”, “Congresso Integralista de Blumenau/Primeiro Congresso Meridional Integralista”. Consequentemente, a descrição desses filmes foi baseada nas informações da *Filmografia Brasileira*.

Já os filmes “Zeppelin em Curitiba”, “Comício Integralista” e “Rumo ao Norte do Paraná” foram assistidos e serão descritos. As imagens do filme “Zeppelin em Curitiba” foram extraídas do *Banco de Conteúdos Culturais* da Cinemateca Brasileira. Reproduzimos essas imagens neste trabalho pois foram consideradas que estão em domínio público. Já as imagens dos filmes “Comício Integralista” e “Rumo ao norte do Paraná” não foram reproduzidas. O filme sobre o Comício pode ser localizado em canais no *YouTube*, mas preferimos não reproduzir essas imagens porque não sabemos se o canal possui autorização para reprodução desse material.

3.4.1. Concentração Integralista/ Parada integralista

Caracterização

Autor: João Baptista Groff

Data de produção: 1935

Gênero: documentário.

Material original: 35mm, 24 q, Preto e Branco, silencioso.

Local de produção: Curitiba – Paraná

Acervo: Cinemateca Brasileira, filme não localizado.

Resumo do filme

Sinopse (disponível na Filmografia Brasileira): "... uma completa reportagem sobre a primeira concentração integralista no Paraná. Aspectos dos diversos festejos da parada". (*Diário da Tarde*, 12/01/1935).

Em torno do filme

A instalação oficial da Sede Provincial da Ação Integralista no Paraná se deu em 23 de julho de 1934, sob o comando do Chefe Provincial Manoel Vieira Barreto de Alencar. No entanto, como indica Athaides (2012, p. 70), há um “início esquecido” sobre as atividades do integralismo no estado, uma vez que o movimento foi inicialmente articulado no Paraná por Brasil Pinheiro Machado que por questões políticas abandonou a liderança que exercia.

A partir de 1935, as atividades da AIB cresceram no Paraná e muitos núcleos integralistas foram abertos. Foi nesse ano que ocorreram os primeiros grandes desfiles

integralistas no estado. O correspondente⁶⁷ do jornal *A Offensiva* no Paraná, publicou em 10 de janeiro de 1935, uma nota intitulada “Mais duas demonstrações integralistas no Sul”. A escrita no dia 06/01/1935 informava que após 5 meses de atividades integralistas no Paraná um desfile foi convocado para balancear o número de elementos participantes na Província. O desfile contou com:

(...) cerca de 2 mil ‘camisas-verdes’ que partindo do Passeio Público, acompanhados de 2 bandas militares juraram bandeira, na Praça Tiradentes, em frente à sede provincial, desfilando em seguida, pelos principais pontos da cidade sob os aplausos vibrantes e longos da multidão, até o parque Providencia onde se verificou o “churrasco” do programa. O desfile foi filmado.” (*A Offensiva*, nº. 35, 10/01/1935, p.1).

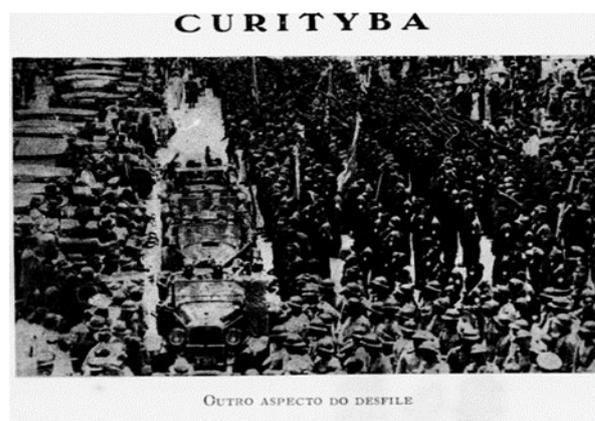
Esse desfile também foi noticiado pela revista integralista *Anauê*. Uma nota intitulada, A grande demonstração integralista em Curitiba escrita por Orlando Ribeiro de Castro, Chefe do Departamento Nacional Eleitoral e Sindical da AIB (Ação Integralista Brasileira) informa sobre uma parada ocorrida no dia 6 de janeiro de 1935, onde marcharam aproximadamente duas mil pessoas, “sendo duas bandeiras de Plinianos e um terço do Departamento Feminino”. As imagens a seguir foram extraídas dessa nota e revelam alguns aspectos do desfile integralista em Curitiba (ilustração 24, 25 e 26):

Ilustração 24. Discurso do líder integralista.



Fonte 22. *Anauê*, nº.1, 01/1935, s.p.

Ilustração 25. Desfile integralista em Curitiba realizado no dia 06/01/1935.



Fonte 23. *Anauê*, nº.1, 01/1935, s.p.

⁶⁷ Provavelmente era Iracy Igayara, que assinou outras notas vindas do Paraná.

Ilustração 26. Outro aspecto do desfile integralista em Curitiba.



Fonte 24. *A Offensiva*, n.º.36, 17/01/1935, p.12.

Essa parada integralista em Curitiba provavelmente foi a concentração filmada por Groff. Conforme o levantamento realizado por Celina Alvetti Rocio (1989) nos jornais *O Dia*, *Gazeta do Povo* e *Diário da Tarde*, dos dias 10/01/1935 e 12/01/1935, João Baptista Groff filmou a “primeira concentração integralista no Paraná”. Ainda de acordo com o jornal *O Dia*, de 14/03/1935, um filme de João Baptista Groff, realizado na capital paranaense, fez parte de um filme exibido no encerramento do Congresso Integralista de Petrópolis realizado de 7 a 10 de março de 1935:

(...) terminada a tocante cerimonia, os presentes dirigiram-se ao Cinema Capitólio, onde assistiram à exibição do filme integralista que focaliza as principais fases do movimento, desde a primeira parada realizada em São Paulo. Dessa película fez parte o filme, tirado em nossa Capital pelo J. B. Groff. (*O Dia*, n.º.19, 14/03/1935, p. 3).

Assim, é provável que a parada integralista realizada em janeiro de 1935, em Curitiba, tenha integrado o filme integralista exibido no encerramento do Congresso de Petrópolis em março de 1935. Isto posto, Groff pode ter conhecido Américo Matrangola ou Fritz Rummert Jr, uma vez que cedeu ou recebeu algo para que sua filmagem integrasse o filme integralista. Como já referido no decorrer do trabalho, Groff, ainda no período da revista *Ilustração*

Paranaense, teve contato com as ideias de Plínio Salgado e muitos dos intelectuais ligados à revista nutriam muita simpatia pelo fascismo europeu e o nazismo alemão. Não podemos afirmar que Groff era integralista, mas o fato de ele ter filmado tantas vezes o movimento e possuir relações com pessoas ligadas à AIB nos indica uma proximidade e, até mesmo, simpatia do cineasta com o integralismo.

Situação da sequência e descrição/análise:

O filme “Concentração Integralista/Parada Integralista” não foi localizado nem na Cinemateca Brasileira, nem na Cinemateca de Curitiba e provavelmente não existe mais. A ficha filmográfica com as informações sobre esse filme foi elaborada a partir da pesquisa de Celina Alvetti Rocio (1989) que realizou um levantamento sobre o cinema paranaense a partir de jornais da época. O trabalho da pesquisadora cita os jornais *O Dia*, *Gazeta do Povo* e *Diário da Tarde* dos dias 10/01/1935 e 12/01/1935.

3.4.2. Congresso Integralista de Blumenau

Caracterização

Autor: João Baptista Groff

Data de produção: 1935

Gênero: documentário.

Material original: 35mm, 24 q, Preto e Branco, silencioso.

Local de produção: provavelmente Curitiba – Paraná

Acervo: Cinemateca Brasileira, filme não localizado.

Código no acervo da CB: filme não localizado.

Resumo do filme

Sinopse (disponível na Filmografia Brasileira): "... A maior concentração cívica até hoje realizada na América do Sul, na qual tomaram parte 44.000 'camisas verdes' - Todos os aspectos do grande congresso e da afluência à cidade catarinense das diversas hostes do 'sigma', procedentes de todas as partes do país". (*O Dia*, 30/10/1935).

Em torno do filme

Este filme não foi encontrado na Cinemateca Brasileira. Sua sinopse, descrita na ficha filmográfica, foi baseada no trabalho de Alvetti (1989). A pesquisa foi realizada em jornais

paranaenses da época como *Correio do Paraná*, *Diário da Tarde*, *Gazeta do Povo* e *O Dia* de 30.10.1935, editados em Curitiba – PR. No entanto, o estudo da pesquisadora não menciona se o filme foi produzido por Groff, apenas descreve o Congresso ocorrido em Blumenau em 1935. As informações do jornal *O Dia* sobre o número de participantes e a data em que a nota foi publicada nos leva a crer que o filme “Congresso Integralista de Blumenau” seja a mesma produção nomeada como “Primeiro Congresso Meridional Integralista”.⁶⁸

Situação da sequência e descrição/análise: não realizada, pois o filme não foi localizado.

3.4.3. Primeiro Congresso Meridional Integralista

Caracterização

Autor: João Baptista Groff

Data de produção: 1935

Gênero: documentário.

Material original: 35mm, 24 q, Preto e Branco, silencioso, 225 metros.

Censura: Censura Federal, Rio de Janeiro, entre 16 e 31.10.1935.

Local de produção: provavelmente Curitiba – Paraná

Acervo: Cinemateca Brasileira

Código no acervo da CB: 003884

Resumo do filme

Filme não localizado

Em torno do filme

Como mencionamos anteriormente, um filme com esse mesmo título também foi atribuído ao catarinense Alfredo Baumgarten. Existe a possibilidade de João B. Groff também ter filmado o evento, já que também filmou em outros estados⁶⁹. Apesar disso, a própria *Cinemateca de Curitiba*, que detém grande parte do Acervo de João B. Groff, não reconhece

⁶⁸ Encontramos na Cinemateca Brasileira dois registros para esse título, um produzido por João Baptista Groff e outro por Alfredo Baumgarten.

⁶⁹ A Filmografia brasileira informa que João B. Groff filmou os caçadores em Blumenau – SC no filme “O 32 B. C. em Blumenau” de 1939.

esse filme como uma produção do cineasta paranaense⁷⁰. As únicas obras que fazem referência ao integralismo e que estão na Cinemateca de Curitiba são: “Zeppelin em Curitiba” (1936), “Comício Integralista” (1937) e “Rumo ao norte do Paraná” (1940).

Situação da sequência e descrição/análise: não realizada, pois o filme não foi localizado.

3.4.4. Zeppelin em Curitiba (1936)

Caracterização

Autor: João Baptista Groff

Data de produção: 1936

Gênero: documentário.

Material original: 35mm, 24 q, Preto e Branco, silencioso.

Local de produção: Curitiba – Paraná

Acervo: Cinemateca Brasileira e Cinemateca de Curitiba

Código no acervo da CB: 008435 (O filme está disponível no *Banco de Conteúdos Culturais* da Cinemateca Brasileira)⁷¹.

Resumo do filme

Sinopse (disponível na Filmografia Brasileira): “O passeio do balão dirigível por Curitiba e outros assuntos. Em avenida, procissão religiosa com algumas freiras e mulheres vestidas com véu branco. Multidão na rua. A Praça Tiradentes com movimento de pessoas. Tomadas do Zeppelin no céu. Os quarteirões e edificações da cidade. A fachada da Catedral Metropolitana de Curitiba. O antigo prédio da Prefeitura Municipal e o monumento na praça Generoso Marques. À beira de rio, homens descarregam mercadorias. Sacas dispostas sobre lona estendida. Grupo escolar com crianças posando para a câmera, destaque para meninas e meninos japoneses. Tomadas aéreas de Curitiba realizadas de dentro do dirigível. Homens, mulheres e crianças passeiam em parque público arborizado. Crianças brincam em playground e adultos se aglomeram em tendas. A Praça Carlos Gomes com o busto do compositor e pequeno córrego com aves. Tomada externa da Casa Hoffmann. Ruas da cidade com tráfego de pedestres, automóveis, bonde e jardineira, destaque para o prédio do Correio e Telégrafo. O Palácio Rio Branco, sede do legislativo paranaense. Grande concentração de pessoas diante da Catedral de Curitiba, decorada com adornos festivos. Em recinto, autoridades posam para a câmera. Moinho de vento em funcionamento. Desfile de moças com faixas de apoio ao Brasil, ao governo de Getúlio Vargas, e saudações da cidade de Palmeira ao interventor Manoel Ribas, que assiste ao desfile, ao lado de civis, militares e banda. Estabelecimentos em construção e um complexo de alojamentos recém-construído.

⁷⁰ Em conversa por e-mail, Marcos Stankiewicz Saboia, coordenador da seção de Linguagem Audiovisual da Cinemateca de Curitiba, nos informou que o filme “Primeiro Congresso Meridional Integralista”, provavelmente, não é do Groff e a instituição não possuiu esse filme em seu acervo.

⁷¹ O filme pode ser assistido no *Banco de Conteúdos Culturais* da Cinemateca Brasileira, disponível em: <http://bcc.org.br/filme/detalhe/008435>

Autoridade integralista discursa da janela de um estabelecimento. Vistas do litoral paranaense com as ondas quebrando na areia, tomadas do contorno das praias, a vegetação e algumas habitações”.

Em torno do filme

O título do filme “O Zeppelin em Curitiba” indica a passagem do famoso dirigível *LZ 129 Hindenburg*, batizado em homenagem ao ex-presidente da Alemanha, Paul Von Hindenburg. Com o uso deste dirigível iniciou suas viagens no Brasil em 1936 como parte da propaganda nazista dirigida à América do Sul. Embora o título do filme faça alusão a algo que gerou curiosidade e furor na época (a passagem do dirigível), o filme remete a uma variedade de temas. Cenas da cidade, do campo, pessoas trabalhando, autoridades políticas, prédios e monumentos foram captadas pelas lentes do cineasta paranaense.

É nítido, no entanto, a predominância neste documentário de cenas ligadas ao meio político, como as cenas em que moças carregam faixas de apoio a Getúlio Vargas, a sede do legislativo do estado, as realizações do interventor Manoel Ribas, a propaganda nazista na América do Sul (o Zeppelin) e o próprio discurso do chefe integralista em um palanque. A cena na qual aparecem os integralistas é curta, aproximadamente 6 segundos dos 13 m e 10s do filme, mas a presença dessa cena no documentário de Groff sugere que o cineasta tinha interesse em filmar as atividades do movimento ou era pago para tanto. Groff ao filmar as atividades da AIB, talvez não estivesse apenas preocupado em registrar os eventos importantes da cidade. Há sempre uma escolha por parte do produtor, tanto em relação àquilo que vai ser filmado quanto à forma como vai ser filmado. Não era a primeira vez que Groff filmava as atividades da AIB, em 1935 ele havia filmado o desfile integralista na capital do Paraná.

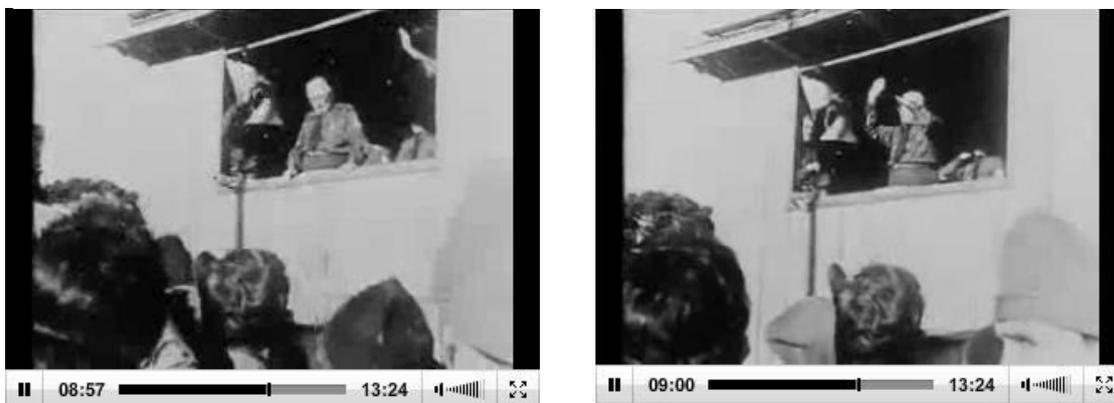
O cineasta, depois de ter filmado a Revolução de 1930, passou a receber incentivos governamentais para filmar, tornou-se o cinegrafista oficial do governador Manoel Ribas, filmando a inauguração de escolas, pontes, estradas, etc. Entretanto, o cineasta não se limitou a filmar apenas Manoel Ribas, filmou também os integralistas que eram, inclusive, perseguidos pelo governo do Paraná. Groff vivia também do cinema e filmar as atividades da AIB poderia gerar lucros, o movimento tinha dificuldade de divulgar seus documentários nos cinemas, mesmo nos horários destinados aos complementos nacionais. Algumas vezes pagava a outros produtores e exibidores para filmarem e inserirem as cenas dos desfiles e comícios

integralistas em seus cinejornais e assim garantirem uma maior circulação de sua propaganda. Dessa forma, acreditamos que Groff pode ter recebido para filmar a AIB, além disso, como mostrado no capítulo 2, o cinegrafista possuía muita simpatia pelo movimento.

Situação da sequência e descrição/análise:

O filme foi assistido na Cinemateca Brasileira e no site da instituição; optamos por descrever apenas as cenas aonde a AIB foi focalizada. Essas cenas duram em torno de 6 segundos. A cena filmada em plano conjunto (PC) capta o discurso do Chefe Provincial da AIB no Paraná, Manoel Vieira B, de Alencar. Ao seu lado estão outros líderes integralistas (que não conseguimos identificar). Groff filma o líder em contra-plongée (de baixo para cima), é possível observar o líder da cintura para cima, pois ele estava apoiado na janela. Os líderes que estavam ao seu lado o saúdam com a saudação integralista, integralistas que assistiam ao discurso também o saúdam, esses estão uniformizados, usando roupas e gorros semelhantes à de militares.

Ilustração 27. Trecho do filme onde aparecem integralistas



Fonte 25. Zeppelin em Curitiba, Groff Filmes, 1936.

3.4.5. Comício Integralista (1937)

Caracterização

Autor: João Baptista Groff

Data de produção: 1937

Gênero: documentário.

Material original: 35mm, 24 q, Preto e Branco, silencioso.

Local de produção: Curitiba – Paraná

Acervo: Cinemateca Brasileira e Cinemateca de Curitiba

Código no acervo da CB: VV00191N

Resumo do filme

Sinopse (disponível na Filmografia Brasileira): “Alternância entre cenas de uma cidade e cenas de trabalhadores no campo. Personalidades políticas discursam na sede da Ação Integralista Brasileira - Província Paraná - Subnúcleo Área Branca. Partidários saúdam pessoas em palanque. Desfile de forças do Exército e Parada da Juventude Brasileira em Curitiba. Outros discursos de figuras políticas”.

Em torno do filme

Como já reportado, o Paraná teve um crescimento eleitoral expressivo durante os anos de 1935-1936 e já no começo de 1935, os integralistas começaram a ter dificuldades com o governo do Estado. Conforme Athaides (2012, p.188), a AIB havia se tornado a segunda força política do Estado, ficando atrás somente do partido governista, o Partido Social Democrático de Manoel Ribas. Esse crescimento da AIB no Paraná pode ser um dos motivos desses choques que ocorreram entre o governo e o partido. Em julho de 1935, quando a AIB comemorou um ano de fundação da Província no Paraná algumas manifestações públicas da AIB passaram a ser proibidas. A alegação do Estado era que essas manifestações eram ilegais, pois infringiam a Lei de Segurança Nacional instaurada em 1935.

Assim sendo, as manifestações públicas integralistas foram proibidas, bem como o uso da “camisa integralista, a propaganda partidária eleitoral, reuniões livres e em lugares públicos escolhidos pela AIB, organização de caravanas, excursões e exibições de filmes” foram proibidas por meio de uma portaria da Delegacia Auxiliar de Walfrido Piloto, delegado auxiliar da Delegacia de Ordem Política e Social. (ATHAIDES, 2012, p. 202).

O Chefe Provincial teve que entrar com um mandato de segurança que foi votado pelo Tribunal Regional Eleitoral em setembro, dando voto favorável à Ação Integralista Brasileira. Assim, a relação do partido com o governo paranaense só piorou até que em abril de 1936 foi decretado o fechamento da AIB no Paraná. Apesar da proibição dos símbolos e rituais do movimento no Estado, os integralistas buscaram se manter mobilizados e por meio de telegramas tentavam pressionar o Governo Federal para que intervisse na questão, a pressão não surtiu muito efeito, mas em dezembro de 1936 as atividades integralistas foram liberadas no estado, devido ao ano eleitoral que se aproximava. (ATHAIDES, 2012, p.221).

Em 1937, apesar da liberação dos núcleos integralistas, a perseguição à AIB continuou no Paraná, mas isso não impediu que eventos integralistas fossem realizados no Estado. A AIB estava extremamente empenhada na sua campanha eleitoral visando às eleições de 1938. Intensificaram-se nesse momento as bandeiras integralistas por todo país, Chefes Provinciais se esforçavam para conquistar mais adeptos para as fileiras do Sigma. Em uma nota intitulada “O integralismo agita o povo paranaense” o correspondente do jornal *A Offensiva*, em Curitiba, informa sobre o “êxito de uma bandeira integralista”, apesar da “prisão do Chefe Municipal de Lapa”. Segundo o jornal, no final de março de 1937, partiu de Curitiba três carros levando uma comitiva de líderes integralistas em direção à localidade de Areia Branca, na região da Lapa. O líder da bandeira era o Chefe da Província do Paraná, Manoel Vieira Barreto de Alencar que ao chegar no local da solenidade foi avisado pelo Chefe Municipal da Lapa, Levy Saldanha, sobre a tentativa de impedimento do evento por parte da polícia. (*A Offensiva*, nº.461, 13/04/1937, p.1).

Isso não impediu que a caravana avançasse. Após passar por Campestre, a comitiva chegou à localidade de Areia Branca onde foi realizada uma missa campal com a presença do padre Aureliano Andrade. Após a missa, iniciou-se uma sessão cívica na sede local recém construída. Depois do hino integralista, 96 pessoas filiaram-se ao partido, prestando juramento ao Chefe, e a ocasião foi comemorada com uma churrascada. A frente da sede do partido, bem como o restante da solenidade foi filmado por João Baptista Groff que compunha a comitiva, juntamente com o Chefe Provincial, capitão do exército Isaac Pereira, universitário Edmundo Gardolinski, Chefe Municipal da Lapa, Chefe Distrital Damazio de Andrade, Leonel Martins, entre outros. Após passar pela localidade de Areia Branca, a comitiva seguiu para Rio Doce, onde

cerca de mil brasileiros aguardavam a caravana nessa localidade, afim de ouvir a palavra do Sigma. E feita a chamada dos novos inscritos – chamada que durou hora e meia – prestaram juramento de fidelidade ao Chefe Nacional 154 homens e 124 mulheres, constituindo esse ato integralista o mais expressivo até agora registrado no Paraná. Finda a solenidade de juramento, usaram da palavra os camisas verdes Levy Saldanha, acadêmico Edmundo Gardolinski, capitão Isaac pereira e finalmente o Chefe Provincial dr. Vieira de Alencar, que enalteceu o trabalho eficaz do Chefe do Núcleo, Mario Ribas. Encerrada a sessão, com o Hino Nacional, já a noite, a Bandeira Integralista regressou a esta cidade. (*A Offensiva*, nº.461, 13/04/1937, p.1).

O evento que selou a inscrição de novos filiados e o juramento desses ao Integralismo foi cercado de boatos. Havia rumores que a polícia prejudicaria o evento, prendendo o Chefe

ou, até mesmo, jogando bombas sobre o local por meio de aviões. Todos esses rumores, de acordo com o jornal *A Offensiva*, contribuíram para que os interessados no juramento se dispersassem. No entanto, segundo o jornal, aproximadamente 1.650 pessoas teriam prestado juramento ao Chefe naquela ocasião, o que teria provocado a ira do governo paranaense que dois dias após o juramento em Rio Doce mandou prender o Chefe da Lapa, Levy Saldanha.

A nota mencionada anteriormente, buscava chamar a atenção para como em meio a tanta perseguição no Estado o Integralismo avançava na Província. Em certas passagens da nota há um tom dramático referir-se as perseguições sofridas, mas não há como negar que o integralismo, de fato, foi perseguido no Paraná, o que não impediu o crescimento do partido no Estado. A bandeira integralista de março de 1937 foi filmada, como mencionamos, por João B. Groff; essas filmagens compõem o filme “Comício Integralista” que será abaixo apresentado, é possível assisti-lo pelo *YouTube*⁷². A seguir uma fotografia (ilustração 28) extraída do jornal *A Offensiva* mostra a inauguração do núcleo de Rio Doce, a fotografia reproduz um dos planos (plano 9) do filme de Groff:

⁷² Alguns trechos do filme podem ser assistidos no *YouTube* em: <https://www.youtube.com/watch?v=88ftFHD2ah8>

Ilustração 28. Inauguração do Núcleo Doce Grande



Fonte 26. *A Offensiva*, nº.461, 19/05/1937, p.1.

Situação da sequência e descrição/análise:

O filme assistido na Cinemateca Brasileira não possuía intertítulos explicando as cenas; há uma alternância de cenas de trabalhadores na lavoura e cenas do evento integralista. Groff pode ter tentado sugerir que os participantes do evento eram em sua maioria camponeses, ou até mesmo, pode ter filmado alguns pelo caminho, enquanto se deslocava com a comitiva para o evento. Esse primeiro plano mostra os camponeses frontalmente, em plano conjunto, jogando provavelmente, adubo na terra. O segundo plano mostra os integralistas da bandeira chegando ao local do evento, um panorâmica focaliza, em plano conjunto, diversos homens e crianças devidamente uniformizados posando em frente à Sede do AIB, no Subnúcleo de Areia Branca.

O mesmo grupo anterior é focalizado, agora em plano americano (joelho para cima), os principais líderes do integralismo são focalizados, como o Chefe Provincial Manoel Vieira B. de Alencar, entre outros (plano 3). O plano 4 mostra, em plano geral, integralistas formando duas fileiras, no meio delas os líderes integralistas passariam. No plano 5, esse

grupo é focalizado passando em meio à multidão e sendo por ela saudado. O grupo segue em direção à multidão e é focalizado de costas, o carro que os trouxe segue pela estrada (planos 6 e 7). Aproximadamente 4 fileiras de plinianos são focalizados por Groff, as crianças estão uniformizadas e com chapéus, elas aguardam a chegada dos líderes (plano 8). Após mostrar os plinianos, Groff filma em plongée (do alto) uma multidão de crianças, homens e mulheres que assistem aos discursos dos líderes em um palanque de madeira com dois andares, parte da multidão está uniformizada e outra parte não, todos saúdam os líderes com a saudação integralista (plano 9). Os planos 10 e 11 mostram, respectivamente, um carro seguindo rapidamente por uma estrada de barro e mulheres sem uniforme que acompanhavam o evento.

Groff filma mais uma vez a Sede da AIB, é possível observar a bandeira integralista e a bandeira do Brasil hasteada no alto da Sede, um grupo de integralistas está em frente do local e de costas para o cinegrafista (plano 11). Em seguida, uma panorâmica mostra um grupo de integralistas em plano americano (joelho para cima), o grupo de homens pousa para Groff (plano 12), o cinegrafista focaliza em contra-plongée o alto da sede, mostrando as bandeiras e a placa de identificação da Sede (plano 13). Na sequência, o padre Aureliano Andrade realiza uma missa campal, e enquanto o padre ergue a hóstia, mulheres e crianças que estão ao seu redor permanecem ajoelhadas. Após a benção, o grupo se levanta e faz a saudação integralista (plano 14 e 15). Os planos 16 e 17 focalizam novamente a Sede da AIB e os líderes integralistas.

Além do evento integralista, outros eventos políticos foram registrados por Groff e aparecem no filme; os planos 18 a 23 mostram desfiles, provavelmente da Juventude Brasileira em Curitiba, além de discursos de autoridades como Manoel Ribas⁷³. Após as cenas dos desfiles de Curitiba, aparecem cenas dos integralistas. Em plano conjunto, Groff mostra um grupo de mulheres, crianças e homens (sem uniforme) que assistem aos discursos do Chefe Provincial, todos fazem a saudação integralista. Groff se insere no meio da multidão e mostra a perspectiva de quem assistia os discursos (plano 24). Logo após, um camponês é mostrado em primeiro plano (plano 25), e em seguida, Groff mostra de outro ângulo o mesmo grupo anterior assistindo ao discurso (plano 26), os líderes integralistas são mostrados no palanque realizando a saudação integralista (plano 27). O filme que assistimos traz em suas

⁷³ É interessante notar que no mesmo filme que Groff filma os integralistas, Manoel Ribas, grande opositor do integralismo, também é filmado. Não podemos esquecer que mesmo com as aproximações com o integralismo, Groff era cinegrafista oficial das atividades do Governo e ganhava para realizar documentários institucionais mostrando os feitos de Manoel Ribas. É provável que Groff, que vivia também de cinema, tenha cobrado dos integralistas pelo serviço prestado.

cenas finais (não sabemos se o filme termina naquela cena) crianças uniformizadas, com chapéus e descalças em uma plantação, elas acompanham um grupo de homens que observam a lavoura (Plano 28 e 29).

3.4.6. Rumo ao Norte do Paraná (1940)

Caracterização

Autor: João Baptista Groff

Data de produção: 1940

Gênero: documentário.

Material original: 35mm, BP, 10min35seg, 290m, 24q

Local de produção: Curitiba – Paraná

Acervo: Cinemateca Brasileira e Cinemateca de Curitiba

Código no acervo da CB: VV00191N

Resumo do filme

Sinopse (disponível na Filmografia Brasileira): Cenas de uma sede do Partido Integralista. "Viação/Rumo ao norte do Paraná". Inauguração, com a presença de civis e militares, de trecho da rodovia de interligação entre o norte do Paraná (Londrina, Jacarezinho, Piraí) e Curitiba. Detalhes da construção de uma ponte e recepção à comitiva política do governador Manoel Ribas em 21.09.1940. Almoço. (Resumo a partir de material examinado).

Em torno do filme

João Groff, depois de filmar o seu famoso “Pátria Redimida”, no qual ele acompanhou as tropas do Rio grande do Sul até o Rio de Janeiro durante a chamada “Revolução de 1930”, passou a receber apoio do novo governo. Groff passou a realizar no Paraná filmes para o interventor Manoel Ribas, o cinegrafista precisava mostrar as realizações do Governo Federal, por meio de seu interventor no Estado. A partir de 1936, com o fomento da Caixa Federal do Estado, Groff passou a filmar “Cidades do Paraná”, mostrando o crescimento de algumas cidades do Estado. O filme “Rumo ao norte do Paraná” foi realizado nesse contexto e mostra inauguração de rodovias, construção de pontes, tudo fiscalizado pela comitiva do governador Manoel Ribas.

Situação da sequência e descrição/análise:

Neste filme não localizamos imagens correspondentes à Sede do partido integralista (como informa a sinopse do filme). Pela data de realização do filme, a AIB já tinha sido extinta. No filme é focalizada, entre outros assuntos, a recém construída rodovia que ligava o Norte do Paraná a Curitiba, discursos de autoridade, a comitiva de Manoel Ribas e a parada da Juventude Brasileira na capital paranaense. Nessa cena, bebês recebem broches, provavelmente, com as cores do Brasil e são mostradas uma série de desfiles. Como os desfiles integralistas no dia da Bandeira eram grandiosos, provavelmente associaram esses desfiles ao dos integralistas.

3.5. Filmes de João Gonçalves Carriço

O pioneiro do cinema mineiro, João Gonçalves Carriço, filmou as atividades da AIB desenvolvidas na cidade de Juiz de Fora – MG, entre 1934 e 1936. O cinegrafista não possuía um vínculo com o movimento, mas se interessava por política e por filmar multidões. Assim, filmava as grandes manifestações públicas que ocorriam na cidade. Assim, a AIB figura em pelo menos três cinejornais produzidos pelo cineasta, são eles: Cinejornal Atualidades nº.11 (1934), nº.36 (1936) e o nº.45 (1936). Esses filmes estão presentes na Cinemateca Brasileira e na Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage (Funalfa) de Juiz de Fora – MG. As imagens presentes neste trabalho foram cedidas pela Divisão de Memória da Funalfa.

3.5.1. Cinejornal Atualidades Nº.11 (1934)**Caracterização**

Autor: João Gonçalves Carriço

Data de produção: 1934

Gênero: cinejornal

Material original: 35mm, 16 q, Preto e Branco, silencioso, 172 m.

Local de produção: Juiz de Fora

Acervo: Cinemateca Brasileira e Funalfa

Código no acervo da CB:

Resumo do Filme

Sinopse (disponível na Filmografia Brasileira): “(...) A partida do chefe integralista Sr. Oscar Machado.” Grupo de senhores, senhoras e crianças na porta da estação; "Pose entre os alunos e diretores do Granbery." Mesmo grupo anterior; "Um pelotão de integralistas prestando homenagem ao seu chefe." Grupo olha a passagem dos integralistas marchando; pelotão perfilado; Oscar Machado passa em revista a tropa; "A Cia. de Teatro Cômico faz sucesso no Popular." Fachada do Popular com público saindo; "Alguns flagrantes de Nino Nello, o famoso comico brasileiro." Atores posam para a câmera; "Realizou-se no Estádio Salles Oliveira um encontro entre o São Cristóvão x Tupinambás." Público na arquibancada; "A valente esquadra dos Tupinambás." Pose do time; "O valoroso time do São Cristóvão, do Rio." Pose do time; "Esteve animadíssimo o grandioso embate." Arquibancada; jogo; "Aspecto geral da assistência." Público na linha do gramado; jogo. "FIM".

Em torno do filme

João Carriço filmava desde acontecimentos políticos, esportivos, religiosos, culturais, enfim, tudo o que o interessava ele filmava e produzia os seus cinejornais, chamado “Atualidades”. Seus filmes eram exibidos em seu cinema, o Cine-Teatro Popular. “O cinejornal nº. 11” revela alguns desses aspectos que tanto interessavam Carriço, nesse cinejornal aparecem as atividades da AIB em Juiz de Fora, mas o cinegrafista também filmava outros partidos e acontecimentos políticos. O integralismo chegou à cidade de Juiz de Fora ainda em 1933, por meio das bandeiras realizadas por Gustavo Barrosos que realizou pelo menos 3 conferências na cidade. O grande mediador da vinda desse ilustre integralista foi o professor Oscar Machado, diretor do Colégio Granbery ligado à Igreja Metodista.

Oscar Machado, assim como outros simpatizantes, aderiu a ideologia integralista devido às suas posições em relação “à dominação intelectual que pretendiam estabelecer na formação de seus jovens alunos. O integralismo seria caminho certo a ser percorrido a fim de se alcançar a tão almejada formação da consciência coletiva”. (GONÇALVES & AMANCIO, 2010, p.181). As atividades integralistas na cidade cresceram e, ainda em 1933, o Chefe Nacional, Plínio Salgado visitou a cidade, mas sua sede só seria instalada em 1934. O chefe integralista na cidade passou a ser o próprio Oscar Machado. De acordo com Gonçalves e Amancio (2010, p. 184), em março de 1934 passou por Juiz de Fora uma caravana com Plínio Salgado e Gustavo Barroso, em junho, a Milícia Integralista foi criada no município, bem como o jornal *Sigma*. Em julho, realizou-se a “Semana Integralista” e em agosto foi criada a Juventude Integralista.

O cinejornal de Carriço, produzido em 1934, capta um desfile integralista em frente ao Colégio Granbery, na escada estão professores e provavelmente alunos, uma vez que o Colégio atendia jovens adultos. O pelotão desfila para o chefe integralista e professor do colégio, Oscar Machado. Marchar em frente aos alunos e professores era uma forma de propaganda, buscando mostrar a organização do grupo para os presentes.

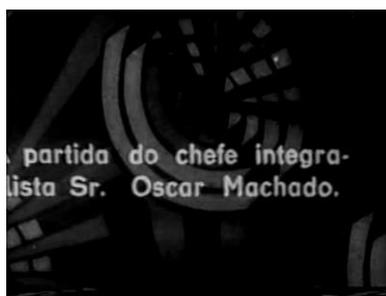
Situação da sequência e descrição/análise:

O cinejornal focaliza diversos eventos de Juiz de Fora, tanto políticos, culturais e esportivos. Algumas cenas mostram as atividades integralistas e são elas que serão apresentadas. O plano 1 e 2 mostram o título e o intertítulo respectivamente, o intertítulo informa: “A partida do chefe integralista Sr. Oscar Machado”. O plano 3 mostra um grupo de pessoas, provavelmente os alunos e professores do Granbery que assistiriam ao desfile. Outro intertítulo (plano 4) informa: "Pose entre os alunos e diretores do Granbery", o grupo anterior é filmado em plano americano (do joelho para cima), juntamente com Oscar Machado (plano 5). Mais um intertítulo (plano 6): "Um pelotão de integralistas prestando homenagem ao seu chefe”, os planos 7 e 8 mostram o grupo que estava na escada assistindo à aproximação de um pelotão integralista. O plano 9 mostra o pelotão integralista em plano conjunto, são duas fileiras perfiladas, a frente tem uma mulher do Departamento Feminino e ao lado das fileiras alguém que rege a marcha. Os planos 10 e 11 apresentam o pelotão parado e perfilado, enquanto o chefe Oscar Machado passa em revista às tropas. No plano 12, um indivíduo que observava o pelotão é afastado por uma das pessoas que assistia à apresentação, como o indivíduo estava atrapalhando a filmagem, ele foi retirado sutilmente de frente da câmera, afinal nada poderia atrapalhar a “cenografia integralista”, representada diante das câmeras. O plano 13 apresenta, o pelotão, dessa vez, sem ninguém em frente às câmeras de Carriço.

Cinejornal Atualidades nº.11



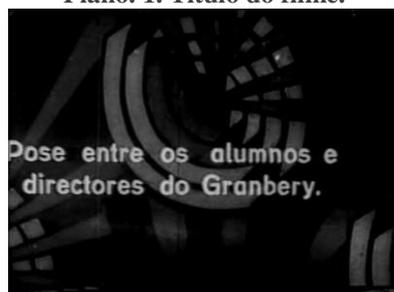
Plano. 1. Título do filme.



Plano. 2. Intertítulo.



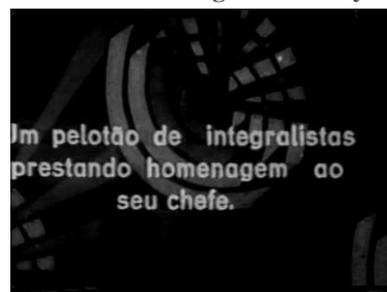
Plano. 3. Plano conjunto, grupo em frente ao Colégio Granbery.



Plano. 4. Intertítulo.



Plano. 5. Plano conjunto, alunos e diretor do colégio focalizados em plano americano.



Plano. 6. Intertítulo.



Plano. 7. Plano geral, pessoas em frente ao colégio aguardam a passagem do pelotão integralista.



Plano. 8. Plano geral mostra um grupo de pessoas próximos a escada do colégio, enquanto o pelotão integralista se aproxima.



Plano. 9. Plano geral conjunto, um pelotão integralista marcha sob a supervisão do Chefe Oscar Machado.



Plano. 10. Plano médio, pelotão integralista é focalizado lateralmente.



Plano. 11. Pelotão integralista perfilado enquanto Oscar Machado passa em revista, um homem se posiciona entre o pelotão e a câmera de Carriço.



Plano. 12. O homem que estava na frente da câmera é retirado.



Plano. 13. Plano conjunto, o pelotão se mantém alinhado até as ordens do Chefe.



Plano. 14. Certificado de censura do filme.

3.5.2. Cinejornal Atualidades Nº. 36 (1936)

Caracterização

Autor: João Gonçalves Carriço

Data de produção: 1936

Gênero: Cinejornal

Material original: 35mm, 24q, Preto e branco, sonoro, 191,3m.

Censura: 26/03/1936

Local de produção: Juiz de Fora – MG.

Acervo: Cinemateca Brasileira e Funalfa

Código no acervo da CB: --

Resumo do filme

Sinopse (disponível na Filmografia Brasileira): "Carriço Filme (Juiz de Fora) apresenta Cine Jornal Actualidades n.34"; A visita de Antônio Carlos a Juiz de Fora; na Companhia de Fiação e Tecelagem Industrial Mineira; os operários; recebido pelos diretores Joaquim Inojosa e cel. Pessoa de Queiroz, além de comitiva; no Serviço Técnico do Café, atendendo convite de Dirceu Braga, presença de D. Justino; sessão solene na prefeitura municipal presidida por

Antônio Carlos para a solenidade de assinatura da escritura de doação do Museu Mariano Procópio por Alfredo Ferreira Lage; visitando as obras de represamento do Córrego dos Pintos para formar o lago do reservatório do serviço de águas da cidade.; A dupla de artistas Dulcina e Odilon na varanda da casa do Dr. Valladão; Américo Novais, representante do jornal "A Nota", com jornalistas da cidade; Plínio Salgado no Núcleo da Ação Integralista Brasileira de Juiz de Fora para duas conferências; saída de Plínio do local; saudações integralistas; partida para São João del Rei. "Fim Carriço Filme. Tudo V e Tudo Sabe Tudo informa."

Em torno do filme

Durante os meses de junho e julho de 1936, Plínio Salgado realizou pelo menos 21 conferências em diversas cidades. Ele passou por Juiz de Fora, Belo Horizonte e vários núcleos da capital Federal. (*A Razão*, nº.13, 9/07/1936, p.1). Plínio Salgado buscava difundir o integralismo por onde visitava, além de fortalecer o vínculo com os núcleos integralistas já existentes. Em 1936, Plínio visitou Juiz de Fora e São João del Rey, o cinejornal atualidades nº36 revela alguns aspectos da visita do Chefe Nacional em Juiz de Fora e registra sua partida para São João del Rey.

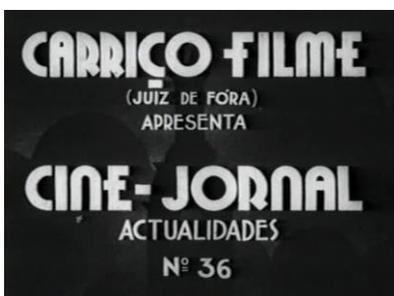
Situação da sequência e descrição/análise:

A sinopse do filme, transcrita anteriormente, faz uma menção ao Cinejornal nº.34, contudo, o filme que apresenta cenas do integralismo na cidade de Juiz de Fora – MG é o Cinejornal nº.36. O filme que assistimos traz apenas as cenas dos integralistas; as demais cenas informadas na sinopse não aparecem no filme. O filme é sonoro e possui narração, e o narrador informa que: “Realizou em Juiz de Fora duas conferências, logo após sua senhoria pôs-se em companhia dos principais membros do núcleo local da Ação Integralista Brasileira, retirando-se em seguida para São João del Rey”. A narração vai do plano 2 ao plano 4 (abaixo descritos).

O plano 1 traz o título do filme: Cinejornal Atualidade nº.36. O segundo plano mostra em contra-plongée a fachada da sede da Ação Integralista – Núcleo de Juiz de Fora, onde é possível observar uma bandeira do Brasil e uma bandeira integralista, bem como duas pessoas na sacada. Na frente da sede está um grupo de pessoas que esperam a saída do Chefe Nacional (plano 3). Em seguida, Plínio Salgado sai do local onde realizou uma conferência, cercado por

integralistas que saúdam com a saudação integralista; Plínio olha brevemente para a câmera e passa pelo cinegrafista (plano 4). Após sair do local, Plínio Salgado, juntamente com demais líderes integralistas, entre eles Oscar machado, pousam para a câmera de Carriço, todos ficam perfilados e alinhados, há uma preocupação para que todos apareçam na cena, um dos integrantes arruma a posição dos companheiros que estão ao seu lado (planos 5 e 6).

Em seguida, uma panorâmica mostra esse mesmo grupo, focalizado em plano americano (do joelho para cima) (plano 7), Plínio Salgado e outros integralistas também são focalizados, mas em primeiro plano, o líder sorri sutilmente enquanto olha para a câmera de Carriço (plano 8). Os planos 9 e 10 focalizam o grupo visto do alto da sacado (plongée), alguns integralistas estão uniformizados e outras pessoas aparecem sem uniforme. Logo após essas cenas, Plínio Salgado aparece na frente da sede em meio a um grupo de integralistas, Plínio se prepara para entrar no carro, saúda os presentes com 3 anauês e é também saudado (plano 11). O chefe, antes de entrar no carro, olha para a câmera de Carriço e finalmente entra no carro e parte em direção à cidade de São João del Rey, onde realizaria outra conferência (planos 12 e 13). Por fim, o logo da Carriço filmes: “Tudo vê, tudo sabe, tudo informa”.



Plano.1: Título



Plano.2: Fachada do Núcleo integralista de Juiz de Fora - MG, filmada em contra-plongée.



Plano. 3: Plano geral, grupo de pessoas na frente do Núcleo.



Plano.4. Plano americano, Plínio Salgado retira-se da Sede do Núcleo e é saudado.



Plano.5. Plano médio, autoridades integralistas pousam para a câmera, alguém ajusta a posição do companheiro.



Plano.6. Panorâmica mostra os participantes da conferência.



Plano. 715. Um grupo de integralistas focalizados em plano



Plano.8. Plínio Salgado focalizado em primeiro plano.



Plano.9. Grupo de integralistas filmados do alto (plongée).



Plano. 1016. Panorâmica do grupo, filmados do alto.



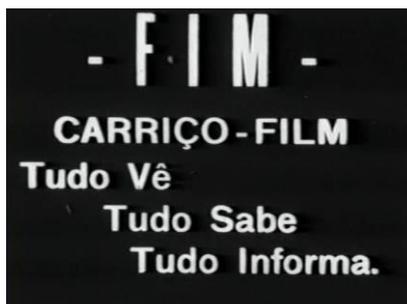
Plano. 1117. Plínio Salgado realizando a saudação integralista e sendo saudado.



Plano.12. Plínio salgado enquadrado em plano americano olha para a câmera.



Plano. 1318. Plano geral, carro com Plínio Salgado parte para São João del Rey.



Plano.14. Logo da Carriço Filme

3.5.3. Cinejornal Atualidades Nº.45 (1936)

Caracterização

Autor: João Gonçalves Carriço

Data de produção: 1936

Gênero: Cinejornal

Material original: 35mm, 24q, Preto e Branco, sonoro, 131,3m.

Local de produção: Juiz de Fora – MG

Censura: 16 e 31.12.1936.

Acervo: Cinemateca Brasileira e Funalfa

Código no acervo da CB: VB00346N

Resumo do Filme

Sinopse (disponível na Filmografia Brasileira): "Carriço Filmes (Juiz de Fora) apresenta Cine Jornal Atualidades n.45"; Museu Mariano Procópio. (Não há a imagem correspondente); Comemorações do aniversário de fundação do Rotary Clube de Juiz de Fora; almoço no Jockey Clube oferecido às delegações rotarianas; As comemorações do Dia da Bandeira; escolares e militares na Praça Presidente Antônio Carlos; hasteamento da bandeira; discurso de militar; desfile escolar; a comemoração da efeméride no Clube de Tênis D. Pedro II; discurso do Dr. Salles de Oliveira, presidente da Câmara; hasteamento da bandeira; os integralistas também saúdam o pavilhão; outro discurso; Fim".

Em torno do filme

O cinejornal atualidade nº45, também mostra uma série de aspectos da cidade de Juiz de Fora. O que chama a atenção nesse filme foram as comemorações do Dia da Bandeira, os integralistas participaram das comemorações em Juiz de Fora, bem como em outras cidades brasileiras. Na imprensa integralista encontramos frequentes registros de desfiles integralistas realizados nesse dia. A AIB, enquanto um movimento fortemente nacionalista, buscava

valorizar os elementos que remetiam a cultura nacional, entre eles a bandeira. Desse modo, esse dia servia para mostrar à sociedade os valores integralistas, além de sua organização e disciplina.

Situação da sequência e descrição/análise:

Esse cinejornal é sonoro, musicado e com narração. Nas cenas em que os integralistas são focalizados o narrador diz:

Continuam as homenagens à Bandeira Nacional [hino a bandeira]; compareceram também os alunos de vários estabelecimentos primários e secundários e após prestar sua homenagem ao pavilhão nacional desfilam pelas ruas da cidade; no clube de Tênis D. Pedro II, realiza-se com a presença dos diretores uma significativa homenagem ao dia da bandeira, a qual compareceram muitos convidados, além de numerosos sócios; procede na sede do clube ao hasteamento da bandeira perante os sócios.

Durante as homenagens à bandeira no Clube de Tênis D. Pedro II, os sócios e demais autoridades hasteiam a bandeira brasileira. Nesse momento, um grupo de integralistas faz a saudação integralista. A bandeira do Brasil é focalizada no alto do mastro e aparentemente há uma bandeira integralista ao lado do pavilhão nacional. Sócios e autoridades fazem discursos, enquanto homens e mulheres uniformizados são focalizados.

Esse filme foi assistido na Cinemateca Brasileira, no entanto, não tivemos a autorização para copiar ou reproduzir esse material. A Funalfa também não localizou esse filme em seu acervo, dessa forma os fotogramas do filme não puderam ser reproduzidos.

3.6. Filmes produzidos pela *Cinédia* e *Pan Filme do Brasil*

Nos jornais integralistas encontramos informações sobre empresas que foram contratadas para filmar as atividades do movimento e inserir as imagens em seus cinejornais. Dentre essas empresas estão a *Pan Filmes do Brasil* e a *Cinédia* de Adhemar Gonzaga. Esses filmes não estão elencados na *Filmografia Brasileira* da Cinemateca Brasileira.

3.6.1. “O Brasil em Foco, n.28” – Pan Filmes do Brasil

Caracterização

Autor: *Pan Filme do Brasil*

Data de produção: 1936

Gênero: cinejornal

Material original: 35mm, 24q, Preto e Branco, 130 metros

Local de produção: Rio de Janeiro

Censura: 04/07/1936

Acervo: não consta na Cinemateca Brasileira, não localizado.

Exibição: Cinema Pathé Palácio, Cinema Império, Cine Paris, Cinema Imperial de Niterói, Cinema Modelo do Rio, Cine Guanabara, Cine Maracanã, entre outros.

Resumo do filme

Sinopse: (realizado a partir de uma nota do jornal *A Offensiva*, 18/08/1936, p. 11): “Percorre o Brasil inteiro um filme, mostrando uma concentração e um desfile de integralistas, realizado na capital da República, alguns aspectos da concentração realizada no Meyer, quando das festas de comemoração do 3º aniversário da instalação da Ação Integralista Brasileira na Província de Guanabara [...] Esse filme irá mostrar ás autoridades do interior integralistas em “parada”, desfilando garbosos nas ruas da capital da Republica, sede do governo central”.

Em torno do filme

Em 1936, a Província da Guanabara completou seu 3º aniversário de instalação. Para comemorar o evento e realizar a propaganda do movimento, a Secção de Cinematografia da Secretaria Provincial de Propaganda contratou a *Pan Filmes do Brasil* para filmar o evento e incluir as imagens do desfile em seu cinejornal. Desta forma, as imagens do movimento poderiam ser exibidas em todo Brasil. O filme foi exibido em diversas cidades do país, mesmo com a proibição que ocorria em estados como o Paraná. Segue uma fotografia (ilustração 29) reproduzida na revista *Anauê*, mostrando o desfile que foi filmado pela *Pan Filmes*:

Ilustração 29. 3º Aniversário da Província da Guanabara - RJ.



Fonte 27. Anauê, 05/1935.

Situação da sequência e descrição/análise: não realizada, uma vez que o filme não foi localizado.

3.6.2. Visita ao Catete – Cinédia

Caracterização

Autor: *Cinédia*

Data de produção: 1937

Gênero: cinejornal

Material original: 35mm, 24q, Preto e Branco.

Local de produção: Rio de Janeiro

Acervo: não consta na Cinemateca Brasileira, não localizado.

Resumo do filme

Sinopse: (realizado a partir de uma nota do jornal *Monitor Integralista*, 17/07/1937, nº. 21, p.8): “[...]vários aspectos da visita das autoridades integralistas ao Catete e ao Ministério da Justiça”.

Em torno do filme

O ano de 1937 foi intenso para os integralistas. Em junho, Plínio Salgado foi escolhido por um plebiscito para concorrer pela AIB à Presidência da República. Uma comitiva com o

alto escalão do integralismo visitou no dia 14 de junho o Presidente da República, Getúlio Vargas. A visita ao Palácio do Catete ocorreu afim de comunicar ao presidente a escolha de Plínio Salgado como candidato do integralismo nas eleições que ocorreriam em 3 de janeiro de 1938. (*Monitor Integralista*, nº. 21, 17/07/1937, p. 8). A visita foi filmada pela *Cinédia* de Adhemar Gonzaga, contratada para realizar as filmagens. Gonzaga era muito bem visto pela imprensa integralista como um dos grandes realizadores do cinema nacional, e por este motivo foi chamado para tal empreitada. Além do mais, a *Cinédia* era uma das maiores produtoras da época, e seus filmes poderiam ter mais facilidade em serem exibidos.

Situação da sequência e descrição/análise: não realizada, filme não localizado.

Procurou-se nesse capítulo apresentar os filmes produzidos sobre a AIB que foram localizados durante a pesquisa e que foram produzidos durante o período de atuação legal do partido (1932-1937). Grande parte dessas produções, por diversos motivos, não sobreviveram ao tempo. Os filmes de Matrangola, por exemplo, foram destruídos pelo próprio cinegrafista temendo represálias. Os filmes da *Sigma Filmes* podem ter tido o mesmo fim. As produções de Baumgarten, Carriço, Groff, entre outras foram destruídas em enchentes e incêndios que atingiram os acervos cinematográficos ou por meio de destruição proposital.

Dessa forma, foi preciso recorrer à imprensa, sobretudo a integralista para recuperar informações sobre esses filmes. Além do mais, foi utilizado a documentação presente na Cinemateca Brasileira como fichas filmográficas dos filmes. Apesar de toda a destruição sofrida nesses acervos, os filmes que restaram nos permitem analisar as representações vinculadas sobre a AIB, na tentativa de divulgar o integralismo por todo Brasil. A tentativa de se representar enquanto um movimento ordeiro e grandioso era um dos grandes objetivos do movimento, mas a propaganda realizada por meio dos filmes também tinha seus limites. Estas questões serão apresentadas no próximo capítulo.

**CAPÍTULO 4 – A PROPAGANDA POLÍTICA INTEGRALISTA POR
MEIO DO CINEMA E SEUS LIMITES**

No capítulo anterior, apresentamos os filmes produzidos por integralistas e por outros cinegrafistas que embora não tivessem um vínculo direto com o movimento, também filmaram as atividades da AIB. O objetivo ao produzir tais filmes, como já foi assinalado, era apresentar as realizações e a grandiosidade do movimento ao público. Assim, documentários e cinejornais foram produzidos e exibidos por todo país, seja em núcleos integralistas ou em cinemas comerciais. No entanto, apesar da pretensão de mostrar o integralismo tal como ele era, esses filmes veiculavam representações sobre uma dada realidade. Além do mais, eles expressavam um determinado imaginário social e intencionalmente, ou não, uma ideologia. Dessa forma, antes de apresentarmos o objetivo desse capítulo, é preciso fazer algumas considerações sobre a relação cinema-história, até para poder justificar as escolhas tomadas nesse capítulo.

4.1. Breves considerações sobre a relação cinema-história

Sobre os chamados filmes “naturais”, como eram nomeados os filmes que não eram ficcionais ou “posados”, recaía uma “aura de veracidade”. Era como se esses gêneros⁷⁴ fossem capazes de captar a realidade fielmente. Porém, os documentários⁷⁵ e cinejornais produzidos pela AIB e para a AIB podem ser considerados tão ficcionais quanto os filmes de ficção, uma vez que, segundo Bernardet (1979), eles também possuem um processo de construção, de seleção de imagens e montagens. Assim, tanto esses gêneros, quanto os filmes ficcionais nunca “retratam” a realidade de forma fidedigna, mas sim veiculam representações acerca de algo ou de alguém.

A representação pode ser entendida “não como uma cópia do real, nem do ideal, nem a parte subjetiva do objeto, nem a parte objetiva do sujeito, ela é o processo pelo qual se estabelece a relação entre o mundo e as coisas” (SÊGA, 2000, p.129). Para Chartier (2002), o

⁷⁴ Para Valim (2012, p. 294), os gêneros cinematográficos estão “intimamente ligados à mensagem que o filme pretende passar”. Dessa forma, documentários e cinejornais pretendiam passar a ideia de veracidade sobre a realidade que captavam, mesmo que nesse processo houvesse montagem, seleção, escolhas, etc.

⁷⁵ Os documentários produzidos sobre a AIB se classificam dentro da categorização proposta por Bill Nichols como tipo “expositivo”. Ou ainda, podem ser considerados como “clássicos” segundo John Grierson, fundador da escola inglesa de documentário. Esses documentários procuram narrar algo, por isso geralmente se utilizam de um narrador, contam ainda com intertítulos informando sobre o desenvolvimento das cenas.

conceito de representação permite “articular três modalidades da relação com o mundo social”. São elas:

Em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos, seguidamente, práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns ‘representantes’ (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade. (CHARTIER, 2002, p.23).

O autor acredita que é preciso se preocupar também com uma problemática do “mundo como representação”: a *apropriação* feita pelos “leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real” (CHARTIER, 2002, p.24). Destarte, a representação ou as representações são apropriadas de acordo com o contexto que o indivíduo ou grupo está inserido. Nesse sentido, a representação vista como uma prática cultural tem um caráter dinâmico, ou seja, pode ser alterada com o tempo. Todavia, as representações vinculadas por diversos meios, como o cinema, contribuem para reforçar uma dada ideia sobre algo ou alguém por muito tempo. Como exemplo dessa situação, o historiador Pierre Vilar cita uma experiência que teve com seus alunos.

Em uma aula, o professor Vilar fez o seguinte questionamento aos seus alunos: “Para vocês, o que é Guernica? ”. Todos prontamente responderam: “Guernica é um quadro!”. Dessa forma, os alunos de Vilar, bem como a maioria das pessoas lembravam-se da *representação*, mas não do *fato* político que gerou tal representação. Guernica foi a cidade basca bombardeada em 1937 por nazistas durante a Guerra Civil Espanhola. Pablo Picasso apenas “representou” em seu famoso quadro aquele fatídico evento (VILAR, 1998, p.30). O que o Pierre Villar buscou com tal exemplo era evidenciar que o *fato* (evento) muitas vezes é esquecido, mas a *representação* de tal acontecimento permanece na memória das pessoas. Tal como o quadro de Picasso, os filmes também veiculam representações sobre um dado evento, sobre um grupo e essas representações muitas vezes permanecem na memória das pessoas.

No entanto, o próprio Vilar adverte que mesmo com “a mitificação ou a mistificação de tais estruturas ou fatos, preservemo-nos bem para não reconstituirmos estas realidades, pois corremos o risco de perder algo que é essencial: como as realidades se transforma e, conseqüentemente, como a representação que se tem delas pode também – em seu ritmo – transformar-se” (VILLAR, 1998, p.29). As representações podem ser entendidas como um

produto e processo de interação social, dessa forma, o sentido e a significação das representações são contextuais e dinâmicas. Mesmo que haja um sistema de normas que tenta impor uma ideologia, há várias formas de recepção dessas tentativas, como oposições, apropriações e conflitos (VALIM, 2012, p. 294-295).

Dessa forma, o conceito de representação ou o de *representação social* (em suas variadas vertentes) tornou-se uma importante chave conceitual para o estudo dos meios de comunicação, sobretudo do cinema. Trabalhos como os de Roger Chartier (2002), Denise Jodelet (1990) e Serge Moscovici (2009) tornaram-se referência para o estudo das representações. O conceito de representação está associado também a noção de *imaginário social* ou *imaginação social* proposta por Bronislaw Baczko (1985).

Segundo o autor, “o imaginário social é, pois, uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controle da vida coletiva e, em especial, do exercício da autoridade e do poder. Ao mesmo tempo, ele torna-se o lugar e o objeto dos conflitos sociais”. O imaginário social, dessa forma, torna-se “inteligível e comunicável através da produção dos ‘discursos’ nos quais e pelos quais se efetua a reunião das representações coletivas numa linguagem” (BACZKO, 1985, p. 310-311). Ainda segundo o autor, o domínio dos imaginários sociais também se confunde com a própria história da propaganda, pois no embate entre poderes concorrentes novas técnicas de combate no domínio do imaginário foram criadas tanto para desvalorizar o adversário, quanto para exaltar por meio de “representações engrandecedoras o poder cuja causa defendiam e para o qual pretendiam obter o maior número de adesões” (BACZKO, 1985 p.300).

Além de veicular representações e expressar imaginários sociais, os filmes também possuem a capacidade de transmitir conteúdos ideológicos, mesmo que não tenham tal intenção. Segundo Valim (2012, p.288), isso ocorre devido ao “processo de produção, pois há elaboração, acumulação, formação e produção de ideologia, e, se esse conteúdo ideológico reproduz a ideologia dominante, é porque ela exerce todo o seu peso sobre aqueles que realizam e consomem os filmes”. Ainda segundo o autor, a ideologia no cinema se “refere especificamente a maneira como as lutas de poder são levadas a cabo no âmbito do discurso, ou, para ser mais preciso, da significação” (VALIM, 2012, p.288).

Segundo Lagny (1997), os filmes são expressões da “cultura”, uma vez que eles podem ser considerados como um "testemunho" das maneiras de pensar e sentir de uma sociedade, como um "agente" que provoca certas transformações, que transmite

representações (estereótipos) e que apresenta "modelos" sobre determinados temas, como violência, sexo, etc. Além disso, o filme exerce influência ideológica ou mesmo política (realizando um controle de poder por meio da propaganda ou contrapropaganda) (LAGNY, 1997, p.187-188). O filme, para a autora, é uma prática social que gera outras práticas sociais.

Desde os trabalhos pioneiros do historiador Marc Ferro, o filme passou a ser entendido tanto como um *registro* (documento) como *agente* da História. Dado esse “duplo” caráter do cinema, surgiu a relação “cinema-história” enquanto um objeto-problema da História. Estudar o filme nessas dimensões torna-se uma tarefa complexa, uma vez que ele é um “texto” (que possui suas especificidades) e foi produzido num dado contexto. Assim, estudar o cinema exige muitas vezes estudar o contexto político, econômico e cultural que o filme foi produzido. Muitas são as possibilidades no estudo da relação cinema-história. A escolha de ferramentas teórico-metodológicas que melhor atendam ao estudo dessa relação vai depender muito das questões de cada pesquisador e também das afinidades dele com esse ferramental (VALIM, 2012, p.284).

Para Valim (2012, p.284), uma boa análise dos filmes passa por manter um equilíbrio entre a “teoria cinematográfica, a crítica cinematográfica e a história do cinema”. Uma interessante proposta que busca dar conta do estudo dessa relação levando em consideração o estudo do chamado “circuito comunicacional” (produção, mediação e recepção dos filmes) é a “História Social do Cinema”. Estudar o chamado “circuito comunicacional” pressupõe analisar a produção e economia política dos textos, a interpretação que é feita desses textos, bem como o exame da recepção do público e o seu uso por diferentes atores sociais (VALIM, 2012, p.289).

O autor, baseando-se nos trabalhos de autores como Michele Lagny, Pierre Sorlin, José Maria Caparrós Lera, Jean Patrick Lebel, Ciro Flamarion Cardoso, Douglas Kellner, Rick Altman, entre outros, propõe analisar os filmes levando em consideração quatro etapas: o *contexto de produção e relato*, a *narrativa* do filme, os *níveis semânticos* (figurativo, temático, axiológico) presentes no filme, bem como as *redes temáticas ou representacionais* (VALIM, 2012, p.296-298). Embora essa proposta seja interessante para trabalhar com os temas que envolvem a relação cinema-história, esse trabalho não tem a pretensão de abarcar todas essas questões. Assim como já mencionou Valim (2012), a escolha do ferramental teórico-metodológico vai depender das questões levantadas e da afinidade do pesquisador.

Portanto, esse capítulo tem como objetivo realizar um balanço das produções que representaram o integralismo, indicando algumas das “imagens” comuns nesses filmes que a AIB buscava veicular, como a noção de grandeza, organização, seus símbolos, sua estrutura, etc. Além de apontar esses elementos presentes no filme, apresentaremos os limites dessa propaganda apontando as críticas aos filmes, os filmes produzidos contra o integralismo, além dos problemas do próprio projeto integralista, ou seja, as dificuldades de produção/exibição dos filmes.

O capítulo não realizará uma análise dos textos fílmicos em si, no entanto consideramos que algumas questões sobre esses filmes precisam ser levantadas para serem respondidas em outro momento. Questões como: o integralismo tinha alguma preocupação estética com os filmes? Havia alguma orientação da AIB para os cineastas que filmavam o movimento? O que a escolha de um dado enquadramento da câmera, posicionamento, montagem pode revelar sobre a intenção do produtor? É possível falar em uma estética integralista nesses filmes? Como identificar? Essa possível estética integralista se assemelha aos filmes produzidos pelo regime nazista/fascista? Essas produções se assemelhavam mais aos filmes fascistas/nazistas ou às produções do regime franquista/salazarista? Como foi a recepção desses filmes junto ao público? Como mensurar isso? Buscaremos apontar algumas dessas questões e criar base para que elas possam ser respondidas em outro momento.

4.2. O que o integralismo queria “mostrar” com os filmes?

Como já foi assinalado, os filmes apresentados no capítulo anterior veiculavam representações sobre integralismo. No entanto, nesse tópico não serão analisadas as representações contidas nos filmes, uma vez que isso exigiria uma análise do texto fílmico. Destarte, esse tópico busca apontar alguns elementos presentes nos filmes produzidos para a AIB, elementos esses que a AIB gostaria de demonstrar (ou representar) ao público que assistia aos filmes. Dentre esses elementos estão: a estrutura e hierarquia do movimento, a ritualística e símbolos (saudação, uniforme, as bandeiras, a música), os desfiles (a organização, a ordem, a hierarquia do grupo), a atuação de alguns segmentos (plinianos, mulheres), além da força política do movimento.

Como já explicitado durante o trabalho, as manifestações públicas integralistas eram consideradas uma forma de propaganda, pois nesses eventos o grupo mostrava seus símbolos e slogans que continham de forma simplificada a ideia do movimento. Esses símbolos eram repetidos em diferentes suportes, como nas bandeiras, nos uniformes, distintivos, estandartes etc. Os desfiles, paradas e concentrações buscavam criar a ideia de unanimidade do grupo, revelando sua força. Essas práticas são formas eficientes de propaganda e estavam presentes nos filmes produzidos sobre a AIB.

Quanto à estrutura e hierarquia do movimento, todos os filmes apresentados trazem elementos que remetem essa questão. A estrutura da AIB era altamente hierarquizada, cabendo a Plínio Salgado o cargo de Chefe Nacional. No entanto, a AIB possuía outros dois líderes que, embora não tivessem o mesmo poder de Plínio, eram considerados “sucessores” na hierarquia integralista: Gustavo Barroso e Miguel Reale. Abaixo do Chefe Nacional, haviam os Chefes Provinciais, Municipais e Distritais, esses sempre representavam a figura de Plínio Salgado, mas não o substituíam. Nos filmes, é possível observar essa reverência ao Chefe Nacional ou aos Chefes Provinciais. Todos os filmes buscavam (de diferentes formas) apresentar esses líderes. Nos filmes “Comício Integralista” (Groff, 1937) ou no “Primeiro Congresso Meridional Integralista” (Baumgarten, 1935), eles aparecem perfilados pousando para as câmeras. Esses líderes poderiam ser captados discursando ou passando em revista às tropas como no “Cinejornal nº.11” (Carriço, 1934).

Nos filmes, é possível observar os rituais que envolviam a chegada do Chefe Nacional durante os eventos integralistas, bem como o cerimonial durante os seus discursos e sua partida do evento. Segundo Cavalari (1999, p.124), todas as sessões⁷⁶ que contassem com a presença do Chefe Nacional eram consideradas solenes. “As sessões em que o Chefe estivesse presente eram organizadas pelo chefe de Protocolo do Gabinete da Chefia Nacional e deveriam obedecer a um rigoroso protocolo”. Por onde a comitiva integralista passasse, todos os militantes daquela localidade deveriam estar concentrados, uniformizados e saudá-los com três Anauês; deveriam também cantar o hino do integralismo, o Avante! (CAVALARI, 1999, p.202).

⁷⁶ As sessões poderiam ser classificadas como internas e externas e ordinárias ou solenes. As sessões internas eram apenas para integralistas e as externas para todo o público. Essas sessões eram consideradas ordinárias quando tinham como finalidade apenas realizar a propaganda do movimento, já as sessões solenes tinham como objetivo homenagear um companheiro, empossar um líder, etc. Ver: Protocolos e Diretivas da Ação Integralista Brasileira. *Monitor Integralista*, nº.6, primeira quinzena de maio de 1934, p.9.

Durante os discursos, o Chefe Nacional ou oradores autorizados em cada província expressavam a doutrina e o pensamento político do movimento. Esses discursos eram acompanhados em silêncio pelos que assistiam ao evento. No encerramento das sessões, era realizado um juramento de fidelidade ao Chefe Nacional. Nesse momento, a autoridade mais graduada se levantava e dizia as seguintes palavras ao público: “Companheiros! Pelo Brasil. Pelo Estado Integral. Em fidelidade ao Chefe Nacional, diante da vida e diante da morte. Três anauês. Os presentes responderão: Anauê, Anauê, Anauê”. (CAVALARI, 1999, p.124). Algumas dessas sessões doutrinárias foram focalizadas pelos cinegrafistas que filmaram a AIB.

As diversas concentrações integralistas filmadas por Américo Matrangola e por Fritz Rummert Junior provavelmente devem ter revelado esses aspectos. O filme de Baumgarten mostra a chegada⁷⁷ da comitiva integralista ao Congresso Integralista por meio de um vapor e por trem, denominados de vapor e trem “verde”⁷⁸. Durante a chegada, os integralistas saudaram os companheiros de partido com anauês. No filme de Groff sobre o “Comício Integralista”, também é possível observar a chegada dos líderes ao local, sendo recebidos com todas as honrarias possíveis⁷⁹. Nos filmes de Groff e Baumgarten, é possível observar os locais onde eram realizados os discursos dos líderes, havia sempre a presença dos símbolos integralistas no púlpito ou palanque onde os líderes falariam. Os juramentos de fidelidade realizados ao final da sessão também foram focalizados por esses cinegrafistas. No “Cinejornal nº.11” (Carriço, 1934), é possível observar o Chefe local, Oscar Machado passando em revistas às tropas e sendo saudado por elas⁸⁰. Em outro filme de Carriço, o “Cinejornal nº.36” (1936), é possível observar a saída de Plínio Salgado de uma conferência, antes de entrar no carro ele é saudado por seus correligionários com três anauês⁸¹.

⁷⁷ Ver os planos 33 a 38 do filme “Primeiro Congresso Meridional Integralista” reproduzido no capítulo 3.

⁷⁸ Todos os meios de transporte que conduzissem exclusivamente integralistas deveriam receber a alcunha de “verde”. Essa prática remete ao “Primeiro Congresso Integralista” de Vitória – ES, realizado em 1934, quando as caravanas de integralistas partiram de várias partes do Brasil, algumas delas de trem. Como muitos dos vagões estavam repletos de integralistas, logo, eles próprios passaram a chamar o meio de transporte de “trem verde”. Outros meios de transporte também receberiam esse tratamento como informa o art. 204º do Protocolo e Rituais da AIB: “Trem verde” – comboios de estrada de ferro destinado exclusivamente aos “camisas-verdes” que deveriam estar uniformizados e entoando hinos e cantos patrióticos e do Sigma, da mesma forma todo meio de transporte destinado ao transporte exclusivo de integralista seria denominado como “Navio Verde”, “Barca Verde” e assim por diante. Capítulo XIII do “Regulamento dos Protocolos e Rituais da AIB”, *Monitor Integralista*, 10/04/1937, nº.18.

⁷⁹ Ver os planos 3 a 5, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=88ftFHD2ah8>.

⁸⁰ Ver planos 9 a 13 do Cinejornal nº.11 reproduzido no capítulo 3.

⁸¹ Ver os planos 11 e 12 do “Cinejornal nº.36” da Carriço Filmes, reproduzido no capítulo 3.

Os filmes realizados sobre a AIB revelavam também a participação das mulheres, crianças e jovens (plinianos) dentro da estrutura do movimento. No Estado Integral, as mulheres podiam atuar nas atividades científicas, literárias, artísticas, técnicas e políticas, desde que tivessem aptidão. Contudo, elas ainda estavam subordinadas aos seus esposos⁸², pais e irmãos. Segundo Bulhões (2007), a mulher para o Integralismo deveria exercer seu papel “natural” de maternidade e ser “colaboradora” e dependente do homem (BULHÕES, 2007, p.230).

De acordo com Possas (2012, p.33), apesar do papel “coadjuvante” dado a mulher, a AIB criou um “espaço político de novas oportunidades para muitas mulheres”, muitas delas aderiram ao movimento buscando maior visibilidade e oportunidade de participação política e apesar da disciplina com “exigências para se manterem fiéis aos papéis tradicionais junto à família e na sociedade conseguiram recrutar, arregimentar outras mulheres tendo em vista um projeto político de nação”. Percebendo esse desejo de participação política e devido ao fato das mulheres terem adquirido o direito ao voto em 1932⁸³, a AIB buscou o apoio das mulheres visando conquistar as eleições presidenciais de 1938.

Para Cavalari (1999, p.62), as mulheres além de potenciais eleitoras, desempenhavam um papel importante tanto na formação de uma consciência nacional, quanto na formação de uma massa eleitoral integralista, uma vez que educavam crianças e jovens instruindo-lhes dentro dos preceitos integralistas e os conscientizando sobre a importância de se manterem fiéis a AIB. Assim, o Departamento Feminino, presente em algumas províncias desde 1933, foi estruturado em 1935, passando a ser um órgão da “Secretaria Nacional de Organização Política”. O Departamento Feminino tinha como finalidade “orientar e dirigir a ação da Mulher Brasileira no movimento e prepará-la para ocupar eficientemente no regime integralista o lugar que de direito lhe cabe”⁸⁴. As mulheres deveriam ser preparadas para atuarem nos seguintes setores: Ensino e educação moral, Cultura Artística, Propaganda Política e Assistência Social.

O D.F. também tinha vínculos com o Departamento de Juventude, uma vez que uma das “tarefas” das mulheres era educar crianças e jovens a seguirem os preceitos integralistas.

⁸² A mulher integralista era orientada quanto à sua função de esposa, na revista *Anauê* encontramos “O decálogo da boa esposa” com instruções para as futuras esposas integralistas. *Anauê*, 08/1935, p.22.

⁸³ As mulheres tiveram o seu direito ao voto garantido por meio do Código Eleitoral Provisório, instituído pelo Decreto de Getúlio Vargas de nº 21.076 em 24 de fevereiro de 1932.

⁸⁴ Departamento Feminino - Regulamento. *Monitor Integralista*, nº.8, primeira quinzena de dezembro de 1934, p.8.

Assim, o D.J. tinha como objetivo “reunir, disciplinar e educar todos os brasileiros natos de ambos os sexos, até os 18 anos de idade”. O departamento possuía as seguintes categorias: *infantil* (5 a 8 anos), *vanguardeiros* (8 a 14 anos) e *pioneiros* (14 a 18 anos)⁸⁵. Devido ao vínculo entre o Departamento Feminino e o da Juventude, em 1936, esses departamentos foram vinculados à “Secretaria Nacional de Arregimentação Feminina e dos Plinianos”⁸⁶.

As teses da S.N.A.F.P estabeleciam que o papel da mulher no Movimento seria o de dar exemplo de “convicção e ardor pela Causa, de trabalho, iniciativa, esforço, sacrifício e perseverança, de disciplina, hierarquia e obediência e de união entra todas as companheiras, prestigiando-se mutuamente”⁸⁷. As “blusas verdes”, como eram chamadas as integralistas, desempenhariam esse papel nas escolas, nos hospitais, creches, lactários etc., mostrando, à vista disso, como o integralismo “cuidava” dos brasileiros. A imprensa integralista, sobretudo a revista *Anauê*, veiculou muitas reportagens sobre as atividades do Departamento Feminino. A revista, inclusive, possuía muitos anúncios publicitários voltados às mulheres, havia também colunas sobre moda e relatos de “blusas verdes” sobre a importância delas para a AIB.

As atividades desses departamentos foram focalizadas em muitos dos filmes feitos sobre o movimento. Nos filmes “Cinejornal Carriço nº.11” (Carriço, 1934), “Comício Integralista” (Groff, 1937) e provavelmente nos filmes de Américo Matrangola e Frederico Rummert Junior as atividades das mulheres e dos plinianos foram focalizadas. Esses filmes revelavam a atuação desses segmentos na AIB, que pode ser considerada pioneira, uma vez que o espaço dado a mulher na política ainda era muito restrito.

Outro filme que focalizou as atividades desses departamentos foi o filme “Primeiro Congresso Meridional Integralista” (Baumgarten, 1935). Em um dos seus intertítulos são apresentadas as atividades atribuídas ao Departamento Feminino⁸⁸; num primeiro momento, elas aparecem costurando e servindo refeições. As “blusas-verdes” foram também focalizadas marchando no desfile integralista, ocupando o lugar que lhes cabia no espetáculo. As mulheres tinham uma grande importância nessas cerimônias, uma vez que elas eram responsáveis pela educação física dos atletas plinianos (crianças e jovens integralistas).

⁸⁵Departamento da Juventude - Regulamento. *Monitor Integralista*, nº.8, primeira quinzena de dezembro de 1934, p.10.

⁸⁶Irene de Freitas Henriques e Plínio Salgado. Secretaria Nacional de Arregimentação Feminina e dos Plinianos – Regulamento. *Monitor Integralista*, n.º.15, 3/10/1936, p.13.

⁸⁷ “O papel da mulher no Integralismo (S.N.A.F.P)”. *Monitor Integralista*, nº.16, 5/12/1937, p. 5.

⁸⁸ Ver os planos 10 a 14 do filme “Primeiro Congresso Meridional Integralista apresentado no capítulo 3.

Embora muitas vezes o desfile fosse regido por um homem, as mulheres instruíam os plinianos durante esses eventos, marchando sempre lado-a-lado.

Além de apresentar a estrutura da AIB, sua hierarquia, seus líderes e os segmentos que compunham o movimento, esses filmes também revelavam as grandes concentrações integralistas. Era por meio desses eventos que AIB poderia mostrar a força e poder do movimento para a sociedade, como também realizar uma socialização político-ideológica entre os membros (BERTONHA, 2008, p.246-247). Esses eventos eram rigorosamente normatizados pelos “Protocolos e Rituais da AIB”, que definia a disposição dos participantes nos desfiles, as saudações que deveriam ser realizadas, as vestimentas, a disposição dos símbolos, tudo deveria estar de acordo com a “cenografia integralista”. (AMADO, 2012).

Vários desfiles, paradas, comícios foram focalizados por Américo Matrangola e Frederico Rummert Jr, afinal os dois cineastas acompanhavam a comitiva integralista por todo Brasil. João Groff, Carriço, Baumgarten e outras empresas também focalizaram essas manifestações públicas da AIB. Nesses filmes, é possível observar os símbolos e rituais da AIB. Os desfiles contavam com um diretor técnico que deveria conduzir a marcha e os diversos pelotões que a compunham. À frente do desfile, estavam as bandas musicais que tocavam os hinos e marchas integralistas, buscando estimular os militantes e ao mesmo tempo transmitir certos temas e preceitos ideológicos. Juntamente com a banda, vinha também a bandeira do Brasil e a bandeira integralista. Atrás, os pelotões devidamente uniformizados e em blocos compactos. A disposição dos militantes em fileiras e marchando buscava demonstrar a união e fraternidade do grupo. A disposição dos militantes em padrões previamente estabelecidos de linhas e colunas transmitia a impressão de sólidos blocos humanos em movimento. A ideia era estimular a percepção de um bloco compacto, coeso e disciplinado (BERTONHA, 2008, p.248).

A realização dos desfiles em formação atlética visava mostrar aos que assistiam essas manifestações toda a grandiosidade e organização do movimento. Era uma espécie de “encenação” do espetáculo político, em que eram apresentados os símbolos da AIB (reproduzidos em diversos suportes), os líderes e os seus segmentos. O objetivo era demonstrar a organização, grandeza e força política do movimento, evidenciando como ele estaria pronto para assumir o poder no Brasil.

Assim, os filmes de Matrangola, Rummert Junior, Baumgarten, Groff, Carriço, entre outros, veicularam representações sobre a AIB, bem como uma *cultura político*

movimento. A chamada “maquinaria simbólica” do integralismo e sua relação com o universo fascista também estão presentes nos filmes, como o culto ao chefe, à ordem, às grandes manifestações, símbolos, rituais e toda parafernália utilizada para manter coesos os militantes e conquistar mais adeptos.

Contudo, essa propaganda não foi aceita por todos os que assistiram aos filmes. Por mais que a AIB buscasse veicular uma representação de grandeza e ordem, ela não poderia controlar a(s) “leitura(s)” que o público fazia dessas representações, uma vez que “os filmes não têm uma única mensagem simples e podem dar origem a múltiplas leituras, dependendo dos aspectos que a crítica prefira focalizar e da complexidade do texto em si” (KELLNER, 2001, p.149). Com isso, esses filmes foram alvo de críticas, boicotes, represálias por parte de seus opositores. Além do mais, essas produções não agradavam ao público devido à baixa qualidade técnica que possuíam, entre outros fatores. Dessa forma, esse tipo de propaganda por meio do cinema (assim como em outros suportes) tinha seus limites e suas dificuldades, como será apresentado no tópico seguinte.

4.3. Os limites da propaganda política integralista por meio do cinema

A propaganda integralista, tanto por rádio, cinema e meios impressos conseguiu certo sucesso. Não é à toa que a AIB é considerada “o primeiro partido político de massas do Brasil”, afinal muitos foram os que adentraram nas fileiras do movimento. Contudo, esse “sucesso” numérico não deve ser atribuído apenas à propaganda política. Um dos elementos que explicam tantos seguidores é justamente a nossa *cultura política* com seus traços conservadores e autoritários. A propaganda política só “floresce” em um meio propício e foi esse fator que possibilitou o crescimento da AIB, ou seja, a utilização de modernas técnicas de propaganda, mas voltadas para um terreno propício.

A propaganda política não pode ser entendida como algo de “cima para baixo”, imposta ao conjunto da população. Mesmo em regimes considerados totalitários, formas de *contrapropaganda* são possíveis, ou seja, “a propaganda de combate às teses do adversário” (DOMENACH, 1955, p.83). Podemos dizer que a propaganda integralista por meio do cinema, assim como a propaganda de uma forma geral, teve limites que dizem respeito a

críticas externas realizada por opositores e também a problemas de ordem interna, relacionadas às dificuldades para a realização desse tipo de propaganda.

4.3.1. A crítica ao integralismo por meio da imprensa oposicionista e a repressão política ao integralismo

É difícil captar totalmente como os indivíduos de uma dada época perceberam os filmes. Contudo, podemos ter uma mostra dessa percepção por meio de “revistas populares programas de rádio, anúncios, suplementos literários em jornais de grande circulação e outros produtos da vida cultural” que interpretaram essas produções. “Esses veículos fornecem informações valiosas sobre as atitudes e tendências difundidas, até porque os públicos escolhem os filmes pelas representações em revistas, televisão, jornais, conversas e outros contatos sociais”. Embora esses meios não deem conta da “opinião pública em torno de determinado tema”, eles podem trazer importantes informações sobre como esses filmes foram percebidos (VALIM, 2012, p.287).

Esses meios, portanto, tornam-se um lugar de disputas na tentativa de conquistar a opinião pública. Segundo Valim (2012, p.285), a cultura é um terreno de disputas, em que “grupos sociais e ideologias políticas rivais lutam pela hegemonia, e, também, que os indivíduos vivenciam essas lutas mediante imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados não somente pelo cinema, mas pela mídia de uma forma geral” (VALIM, 2012, p. 285). Assim, por meio dos jornais é possível verificar o que se falava sobre os filmes integralistas, a impressão que os jornalistas tinham sobre os filmes e de que forma eles pretendiam convencer o público a assistirem (ou não) ao filme. Os jornais integralistas, por sua vez, realizavam sucessivas campanhas publicitárias de seus filmes, além de atacar aqueles que buscavam dificultar o projeto integralista de divulgação do movimento por meio do cinema. Nesse sentido, os jornais expressam essas disputas para conquistar a opinião pública a assistir, ou não, aos filmes.

Muitos eram os críticos do projeto integralista de Nação. Visto como um movimento fascista no Brasil, a AIB foi duramente criticada por seus opositores, como por exemplo, a Aliança Nacional Libertadora (ANL). Segundo Prestes (2005, p.104), participaram “dessa

entidade lideranças expressivas da sociedade brasileira: intelectuais de renome, sindicalistas, ‘tenentes’, comunistas, socialistas, entidades democráticas e populares de diferentes colorações ideológicas e políticas”. Em comum esses segmentos lutavam contra o avanço do integralismo no Brasil, “do fascismo no cenário mundial, e luta contra a dominação imperialista e o latifúndio em nosso país” (PRESTES, 2005, p. 101). Foram inúmeros os confrontos entre AIB e ANL, embates nas ruas, por meio de panfletos, livros ou discursos. Enfim, se havia uma propaganda integralista, havia também uma *contrapropaganda* de seus opositores.

Os filmes integralistas foram duramente criticados por seus oponentes por meio da imprensa. Nem todas as críticas vinham de membros da ANL. Gondin da Fonseca, por exemplo, assinou uma nota intitulada “*Contra a mão*” – *o Direito a vaia*, publicada no jornal *Correio da Manhã* de julho de 1937. A nota expressa esse descontentamento com a propaganda política integralista por meio do cinema durante o horário do complemento nacional:

Acabo de receber uma carta de um “leitor assíduo” protestando e muito bem, **contra a propaganda do Integralismo pelo cinema**. Estou de acordo com ele em gênero, número e caso. Quando uma vez ou outra vou ao cinema é para me divertir, ver uma fita cômica, passar uma ou duas horas agradavelmente. Sucedeu, porém, que um dia destes fui obrigado a assistir, da minha cadeira, pela qual pagará o alugue de quatro mil e quatrocentos réis em moeda sonante de cursos legal, a um desfile de camisas verdes perante “o nosso chefe”. Como está mais ou menos universalmente estabelecido que, numa casa de diversões, quando não se gosta de uma coisa deve-se bater com os pés no chão e assoviar, eu entreguei-me com alguma pericia a esse duplo esporte, protestando, na medida das minhas habilidades e das minhas forças, contra a inaudita violência de me servirem, a muque, um prato de integralismo *à lamode*. Não sou integralista, nunca o serei, detesto todos os regimes totalitários e acho essa história de camisa verde uma farsa de muito mau gosto. Se o sujeito que fez a fita do cinema é integralista, que lhe preste. Mas vá exhibir a película entre os seus correligionários. Todo mundo tem o direito de ser o que entender, ou o que não entender, ao menos enquanto a humanidade não virar rebanho de carneiros. Sigam o “chefe nacional” os que se sentirem dispostos a segui-lo. Deixem, porém, que outros o não sigam, se não quiserem. Clamam os integralistas que a Democracia é o diabo. Será. Mas quando ronca a bordoada sobre o Sigma eles vêm logo correndo a gritar “mamãe! mamãe!” para junto das autoridades democráticas, pedindo soda e garantias. Essas autoridades são de tal maneira displicentes que lhes permitem, mesmo, o uso de um uniforme, - a camisa verde, - contra expressas e taxativas disposições constitucionais (...). (*Correio da Manhã*, 29/07/1937, BNDigital, grifos nossos).

Gondim da Fonseca, usando do seu “direito à vaia”, protestou durante a exibição e um filme integralista. Ele compartilhava da mesma crítica realizada por um “leitor assíduo”⁸⁹ do jornal. Gondim da Fonseca era escritor⁹⁰, historiador e jornalista ligado a jornais, como o *Correio da Manhã*. O jornal carioca foi fundado por Edmundo Bittencourt em 1901 e extinto em 1974, durante sua trajetória manteve-se ora alinhado aos governos do período, ora fazendo oposição. Segundo Leal (2015), o jornal em relação ao movimento integralista “limitou-se, como outros jornais, a noticiar seus distúrbios e a satirizar seus rompantes. Na verdade, o jornal ignorou sua existência”.

Além de escrever para o *Correio da Manhã*, Gondim atuou mais tarde no jornal *O Semanário* (1956-1964)⁹¹, sempre se mantendo numa posição nacionalista mais à esquerda, mas sem necessariamente adotar um partido. Gondim, era muito crítico e durante todos os seus anos de jornalista e escritor não poupou críticas a figuras políticas e a até mesmo à imprensa. Durante a década de 1950, Gondim escreveu “Que sabe você sobre petróleo?” (1955), uma publicação voltada a defesa da nacionalização do petróleo brasileiro e avessa à exploração estrangeira por parte de grandes trustes internacionais. Tal posição inclusive era contrária aos interesses do *Correio da Manhã*, na qual Gondim trabalhou. Desde a década de 1930, Gondim se posicionou contra o integralismo e nos anos que se seguiram continuou tecendo ferozes críticas a Plínio Salgado e suas ideias.

Intelectuais como Gondim da Fonseca atuavam como “mediadores” entre a produção e o público, influenciando em certa medida para que as pessoas assistissem ou não aos filmes. Devido as críticas realizada tanto por “comunistas”, quanto por pessoas que não estavam dispostos a ver esse tipo de propaganda, a exemplo de Gondim da Fonseca, alguns cinemas retiravam os filmes integralistas da grade de exibição. Além do mais, em 1935 entrou em vigor a Lei de Segurança Nacional, que proibiu as atividades da ANL e também algumas das atividades da AIB.

Em Estados como o Paraná, todas as atividades integralistas, inclusive a exibição de filmes, foram proibidas. Apesar do movimento recorrer à justiça e receber o aval dela para

⁸⁹O jornalista Costa Rego, editor chefe do *Correio da Manhã*, se referia, de forma sarcástica, aos censores dos jornais como “leitores assíduos”, uma vez que eles acompanhavam as publicações nos jornais.

⁹⁰ Traduziu em 1928 a obra *O Corvo* de Edgar Allan Poe, foi também biógrafo de Alberto Santos Dumont.

⁹¹ A publicação reunia artigos opinativos e reportagens amplas em diversas áreas. Apesar de não ter explicitado suas convicções políticas, o jornal possuía uma linha editorial numa perspectiva nacionalista de esquerda, que reunia nomes como Joel Silveira, Nelson Werneck Sodré, Barbosa Lima Sobrinho, Edmar Morel, Osni Duarte Pereira, Gondim da Fonseca, Luciano Martins, Anderson Mascarenhas, Josué de Castro, Sérgio Magalhães, Francisco Julião, Plínio de Abreu Ramos, entre outros. Fonte: <https://bndigital.bn.br/artigos/o-semanario-um-jornal-que-vale-por-um-livro/>. Acesso em: 18/02/2016.

utilizar seu uniforme, a polícia local não facilitava as atividades do movimento. Uma nota intitulada “O delegado de polícia de Rio Negro pretendeu exorbitar de suas funções, pisando a Constituição” publicada em 1935 no jornal integralista *A Razão* informava sobre esses “abusos”:

Há, porém, certos fatos que merecem a repulsa devida. Por exemplo, o delegado de Rio Negro, proibiu o uso da camisa-verde, discricionariamente, como si (sic) Rio Negro, fosse um seu feudo, que não conseguisse a nossa Constituição. Depois, quando era levada a fita integralista, no cinema local, o delegado coloca na porta desde cinema, ostensivamente, alguns soldados com armas embaladas. As distintas famílias rio-negrenses tiveram que votar, pois julgaram ao ver os policiais, que iam a uma trincheira...” (*A Razão*, nº.14, 05/08/1935, p.3).

Devido às pressões dos opositores do integralismo, as fitas integralistas eram apreendidas pela polícia, mas eram logo liberadas. Madeira de Freitas, Chefe Provincial da Guanabara escreveu alguns artigos sobre cinema nas colunas dos jornais e revistas integralistas. Em uma nota publicada no jornal *A Offensiva*, em julho de 1936, ele relata sobre as “Apreensões de films e chapas fotográficas” por parte de policiais, mesmo após esses filmes terem passado pelo crivo da censura:

O dr. Antônio Gestal, facciosamente e instigado pelos politiqueros de Rezende, manteve sempre uma atitude que muito depõe contra a polícia fluminense, cujo chefe de Niterói tem dado ao Integralismo as maiores garantias de reunião e livre movimentação. O flagrantes dos aspectos tomados pelas objetivas da *A OFFENSIVA*, da “Sigma Film” e da revista “Anauê”, que iriam provar o grande acolhimento que a massa popular de Rezende dispensou aos soldados do Sigma e a pujante demonstração de valimento dos “camisas-verdes” no município, foram violentamente tomados por aquela atrabiliária autoridade policial, indo arrancá-los, já no interior da caixa do teatro, das que os “fãs” da Sigma Film, podem assistir a exibição do nº.10, do Sigma-Jornal, na 4ª delegacia auxiliar, onde irá ser passado com a sincronização musical do pranto dos politicoides vexados com o progresso do Integralismo. O companheiro Arruda também estava satisfeito, porque a chapa recebeu muita luz e esta ofuscará os olhos perscrutadores dos policiais inteligentes...” (*A Offensiva*, 05/07/1936, p.1).

A proibição das atividades integralistas e, sobretudo, da exibição das fitas integralistas revoltava os membros da AIB, como se pode observar em uma nota intitulada “Os ‘vermelhos’ em ação” publicada no jornal integralista *A Offensiva* em julho de 1936:

Os integralistas foram anteontem, vítimas de um “bluff” por parte da empresa do Pathé Palace, fazia parte do programa, na parte relativa aos “films” nacionais um “short” sobre a concentração dos “camisas-verdes” de Guanabara na praça de esportes do Núcleo do Meyer, em comemoração ao 3º aniversário da Província. A notícia correu entre os integralistas, que começaram a se dirigir ao Palácio, afim de

poder assistir aquela grade demonstração de pujança do Movimento do Sigma. Os primeiros que lá foram, aliás em número muito pequeno, ainda conseguiram ver, porém, os demais, que não tiveram a ventura de assistir às primeiras sessões do programa novo, passaram pelo desprazer de constatar que a parte do filme sobre a concentração, tinha sido retirada. Isso causou surpresa e indignação no meio dos “camisas-verdes”, que no primeiro momento não sabiam a que atribuir tal atitude deselegante de uma empresa que vive dos favores do público, que conta só aqui no Rio, com algumas dezenas de milhares de integralistas. Diante da atitude de revolta nas hostes verdes, um notório Sigma procurou pessoalmente informar-se do que tinha ocorrido, e soube do gerente do cinema, que a empresa tinha sido **impelida a retirar do programa a parte relativa ao Integralismo, devido um protesto de meia dúzia de desocupados e conhecidos comunistas que procuraram fazer algazarra no momento em que era passado o filme**. É edificante que a empresa do Palácio tivesse procurado atender a meia dúzia de vagabundos com tanta solícitude em detrimento de um movimento que, por todos os títulos, se vem impondo a admiração de todos os brasileiros dignos, mesmo daqueles que não comungam com as ideias do Sigma. Se a empresa se julgava sem garantias, podia tê-las solicitado à Polícia, que aprovará o seu programa. Em último caso até os próprios integralistas poderiam garantir a ordem no recinto: bastava somente que a empresa alegasse, como motivo, a compressão por parte dos comunistas. Não sabemos se, no caso, a empresa estará melhor com os vermelhos do que estaria com os verdes. Ainda há tempo de raciocinar. (*A Offensiva*, 01/07/1936, p. 2, grifos nossos).

Se durante o período de atuação legal da AIB (1932-1937) o movimento já era alvo de críticas e “perseguições”, com o advento do *Estado Novo* em 1937 e após a tentativa fracassada dos integralistas de tomarem o poder em 1938, as críticas ao integralismo intensificaram-se. Uma das grandes críticas ao movimento era a sua aproximação com o fascismo e o nazismo, vistos como doutrinas “exóticas” e perigosas. Além de reprimir os integralistas, o Estado também foi o responsável por realizar filmes “anti-integralista”. Esses cinejornais mostravam vários temas, muitos deles mostravam os “feitos” do governo. Todavia, em alguns deles foi vinculado uma propaganda contra o integralismo. Buscavam evidenciar as atividades supostamente “subversivas” da AIB, além de suas ligações com o nazismo, etc. Em uma nota intitulada “Propaganda integralista no cinema”, publicado no jornal *O Radical* de maio de 1938, há uma advertência sobre a existência de propaganda nazista e integralista nos cinemas mesmo após o fim da AIB:

Pedimos a atenção das autoridades competentes para o facto de estarem alguns cinemas desta capital – e entre eles o “Odeon” – fazendo propaganda aberta do nazismo, ou seja, a forma estrangeira do nefasto integralismo. É preciso que, de uma vez por todas, seja terminantemente proibida a exibição de filmes de propaganda das doutrinas exóticas, para aqui mandadas com o fim exclusivo de endeusar os grotescos “chefes nacionais” e suas estúpidas manifestações bélicas. Aliás, para essas empresas é preciso que se voltem muito particularmente as vistas da polícia, pois nelas existem vários remanescentes do tenebroso integralismo, como sejam Peixoto e Ugo Sorrentino da “Ufa”; Paulo Lavrador da Companhia Brasileira de Cinemas; William Schocair, da “Nair Film”; Álvaro, gerente do “Alhambra”; Paiva, Stamatto, Carijó, da “D.F.B”; Mario Pereira, caixa da United Artists, que é genro do

dr. Barbosa Lima e afilhado de Plínio Salgado. Esses indivíduos fazem propaganda aberta do integralismo e procuram programar unicamente films de propaganda nazista ou fascista, já que não podem exhibir as nojentas “camisas verdes” tão de seu agrado. (*O Radical*, 13/05/1938, s.p. Cinemateca Brasileira. Arquivo APL – G38/205).

O autor na nota acima (não identificado) realiza denúncias sobre os filmes nazistas veiculados nos cinemas. Como os filmes integralistas estavam proibidos, bem como todas as suas atividades, havia uma vigilância sobre filmes nazistas e fascistas que, segundo seus opositores, teriam a sua exibição facilitada devido a penetração de integralistas no meio cinematográfico brasileiro. A denúncia contra esses produtores podia ser meramente especulativa, no entanto os nomes citados eram muito elogiados na imprensa integralista, com por exemplo, Ugo Sorrentino. O integralista Paulo Lavrador, também citado no jornal, escreveu vários artigos sobre o cinema nacional na imprensa do movimento e tinha contatos com figuras do meio cinematográfico por meio da Companhia Brasileira de Cinemas. A AIB, durante seu período de atuação legal, tinha vínculos com alguns produtores e exibidores e isso chamava a atenção de seus adversários. Esses vínculos continuaram mesmo após o fim da AIB, o que gerava críticas como as publicadas na nota acima.

4.3.2. As críticas por meio dos filmes

As críticas ao integralismo continuaram mesmo após o fim da AIB em 1937-38. Encontramos na Cinemateca Brasileira alguns títulos de filmes que continham críticas ao integralismo (esses filmes não foram assistidos, pois não foram localizados). As informações colhidas sobre eles foram extraídas das suas fichas filmográficas. Em 1939, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural do “Estado Novo” lançou o “Cinejornal Brasileiro.V.1, Nº.015” que mostrava, entre outros assuntos, as instalações da Marinha Nacional e a ação da Polícia do Distrito Federal que lançou ao mar “armas apreendidas aos malfeitores e extremistas”. Entre esses “extremistas”, estavam os integralistas.

A *Filmografia Brasileira* indica que esse filme foi distribuído pela *D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros* e realizado inteiramente na *Cinédia. S.A.*, de Adhemar Gonzaga. A partir de 1942, o integralismo figurou também em outras produções. Com o rompimento do Brasil com os países do Eixo, os integralistas foram considerados

“colaboracionistas” com o “eixo”. A partir deste ano, surgiram outras produções que desqualificavam as atividades dos integralistas.

Em agosto de 1942, foi exibido em São Paulo o filme “Brasil Atualidades V.2, Nº.008”, produzido pela *Pan Filmes do Brasil Ltda.* O filme mostrava o Ministro Valdemar Falcão batizando o avião "Santos Dumont, a instalação do curso de Emergência Militar para médicos civis, uma homenagem dos jornalistas brasileiros ao Papa Pio XII, entre outros temas. O filme tratava também do episódio de 11 de maio de 1938, conhecido como “Intentona integralista” ou *Putsch* integralista, no qual alguns “pereceram em defesa das Instituições”, ou seja, mostrava os que perderam a vida em defesa do regime instituído por Vargas, em 1937.

Outro filme que também tratava das atividades “perigosas” da AIB foi o “Combate à 5ª coluna no Paraná”. Produzido pela *Sonofilms S.A.*, foi exibido em São Paulo em maio de 1943, no cinema Ópera. O filme documentário tratava do combate à “quinta coluna” no Paraná. O termo foi cunhado durante a Guerra Civil Espanhola e usado para designar aqueles que em Madri apoiavam as quatro colunas que marchavam contra o governo da Frente Popular Republicana do presidente Azaña. Durante a Segunda Guerra Mundial, foi utilizado para referir-se àqueles que agiam discretamente num país em guerra ou em vias de entrar na guerra, preparando ajuda em caso de invasão ou fazendo espionagem e propaganda em favor do Eixo. Na Europa, esses indivíduos também eram chamados de colaboracionistas. No Brasil, os integralistas, sobretudo, após a declaração de guerra ao Eixo, foram chamados de elementos da quinta-coluna.

Outro exemplo de filme que vinculou uma propaganda contra os integralistas foi o cinejornal “Notícias da semana N.45X26”, produzido pela *Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.* e distribuído pela *D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros*. O cinejornal produzido em 1945 vinculava, entre outros assuntos, uma exposição anti-integralista. A reportagem intitulada “Acontece que isto é verdade” mostrava uma Exposição Anti-Integralista com Jornais, revistas, roupas, gestos, armas e munições que ilustrariam as “ligações de brasileiros com a ideologia de Adolf Hitler”.

Durante a pesquisa, não localizamos filmes produzidos contra a AIB no seu período de atuação legal (1932-1937), apenas encontramos informações sobre alguns cinejornais e documentários produzidos pelo governo, a fim de combater o integralismo durante o Estado Novo. Algumas empresas que anteriormente filmaram a AIB, como a *Cinédia, Pan Filmes do*

Brasil contribuindo para a propaganda do movimento, passaram a realizar uma “contrapropaganda” ao movimento. Dessa forma, se antes essas empresas realizavam filmes de “cavação” para a AIB garantindo lucros, com a mudança na situação política optaram por trabalhar para o Estado brasileiro.

4.3.3.Limites internos

Além das críticas, das perseguições e da contrapropaganda, a propaganda integralista por meio do cinema enfrentou dificuldades materiais, como as dificuldades financeiras para produzir e exibir os filmes no horário do complemento nacional, além da baixa qualidade técnica que não atraía o público. Essas dificuldades expressavam a própria dificuldade do “cinema nacional” como um todo, que lutava constantemente para produzir filmes que atraíssem o público e gerassem lucros.

Os problemas começavam no processo de produção dos filmes, afinal produzir um bom filme não era barato, precisava de uma boa filmadora, de filmes virgens e de uma boa equipe. O material que a *Sigma Filmes* trabalhava, por exemplo, era de baixa qualidade, pois importar um bom material era caro. Sobre essa questão, o jornal *A Offensiva* informou que: “Algumas cenas, um pouco escuras, explica-se com a deficiência do material com que a Sigma-Film ainda luta, não prejudicando, porém, o brilho do conjunto”(A *Offensiva*, 29/09/1936, p.3). O amadorismo de alguns dos cinegrafistas que filmaram a AIB também contribuía para a baixa qualidade técnica das produções.

Entretanto, o problema maior talvez estivesse na exibição dos filmes integralistas. Tanto Américo Matrangola, quanto Frederico Rummert Jr exibiam seus filmes em sessões nos núcleos integralistas e em cinemas comerciais. O núcleo interessado nas exibições deveria procurar os serviços cinematográficos da AIB, que possuía material para a exibição dos filmes nos núcleos. Para que essas fitas chegassem aos cinemas locais e fossem exibidas, a AIB precisava arrecadar dinheiro para tal tarefa, afinal produzir e distribuir filmes gerava muitos custos.

Segundo a Secretaria Nacional de Propaganda, a divulgação da AIB por meio do cinema era uma propaganda um pouco dispendiosa, “pois é, preciso arrecadar o suficiente

Para que um maior número de militantes pudesse assistir aos filmes nos núcleos, a AIB cobrava ingressos com preços reduzidos. Porém, mesmo adotando tal medida, muitos integralistas não podiam pagar o ingresso. Dessa forma, a própria AIB arcava com os custos de alguns ingressos e os distribuía aos militantes mais pobres. Uma nota fiscal do núcleo de Ponta Grossa – PR informa sobre a autorização do “Chefe Municipal Interino para a compra de 30 entradas do filme ‘O Integralismo no Brasil’ para distribuí-las aos membros que não tivessem dinheiro para comprá-los” (Acervo Cândido de Mello Neto, Museu Campos Gerais. Documento 344/I.015 – 342-346, 01/08/1935).

Exibir esses filmes nos cinemas comerciais também tinha suas dificuldades, visto que depois de passar pelo crivo da censura, a maioria dos filmes sobre o integralismo eram distribuídos aos cinemas pela *Distribuidora de Filmes Brasileiros*, que garantia pouco retorno financeiro aos produtores. Muitos cinemas também não cumpriam a Lei que obrigava os cinemas a exibirem filmes de complemento nacional antes das sessões principais. O jornal *A Offensiva* de 24 de janeiro de 1935, em sua coluna sobre cinema, trouxe um artigo assinado por Oswaldo Gouvêa intitulado “Uma lei de fita...para fitas”. No artigo, o integralista discutiu que a lei que obrigava os cinemas a exibirem filmes nacionais não estava sendo cumprida e que os maiores inimigos da produção nacional eram os exibidores, uma vez que eles descumpriam a Lei Federal.

Essa postura de descaso do Governo Federal e dos exibidores para com o cinema nacional gerava revolta nos integralistas, pois eles não conseguiam exibir seus filmes no horário destinado ao complemento nacional. Na mesma página do jornal citado acima, há uma nota que convocava os integralistas a denunciarem os cinemas que descumpriam a Lei. Abaixo a transcrição da nota:

Integralistas! O decreto nº.21.240, de 4-4-32, art.º 13, regulamentado pelas Instituições do Ministério da Educação e Saúde Pública, de 24-5-34, OBRIGA a todos os cinemas do Brasil a exibirem juntamente com todo o filme censurado depois do dia 26 de agosto de 1934, de mais de 1.000 metros, um complemento nacional de boa qualidade. Há cinemas que, impatrioticamente, não estão cumprindo esta lei. Todo integralista, pelo seu espírito de nacionalismo, deve fiscalizar se o cinema de sua localidade, desde à cidade ao mais longínquo sertão, está burlando a lei. Na afirmativa, e para auxiliar uma grande indústria brasileira, queira comunicar à Redação da *A Offensiva*, Seção Cinematográfica. (*A Offensiva*, nº.37, 24/01/1935, p.12).

Para os integralistas, realizar tal denuncia representava ser patriota, mas na verdade a intenção dos integralistas com as denúncias era garantir a exibição de filmes integralistas

nesse horário. Ao mesmo tempo que o jornal denunciava os cinemas que descumpriam a Lei, ele também apresentava e elogiava os cinemas que a cumpriam.

Além das dificuldades financeiras para produzir e exibir seus filmes, o integralismo tinha que enfrentar a própria escolha do público brasileiro que preferia as películas estrangeiras pela qualidade técnica e pelas temáticas. A AIB não podia controlar também a “recepção” desses filmes junto ao público.

Mesmo que o movimento se esforçasse para revelar seus pontos positivos, muitas vezes o filme revelava aspectos que a AIB não queria demonstrar, como a desorganização e a falta de sincronia que ocorriam durante um desfile de grandes proporções. Afinal, como já alertava Marc Ferro (1974), o filme por vezes deixa aparecer falhas no discurso dominante. Ou ainda como assinala Kellner (2001, p.149), os textos cinematográficos são inerentemente incoerentes e contraditórios em si.

Durante a fase final dessa pesquisa, tivemos contato com um filme que evidencia algumas dessas questões; trata-se do filme “A Grande Parada Pliniana”⁹², que durante muito tempo foi dado como perdido. Por volta década de 1970, o cineasta Eduardo Scorel recebeu um rolo de filme preto e branco com cerca de 120m em 35mm. O filme continha cenas do integralismo e foi entregue a ele pelo cineasta Luiz Rosenberg Filho⁹³. Este, por sua vez, recebeu o filme do produtor Alfredo Palácios⁹⁴. O motivo para Luiz Rosenberg Filho⁹⁵ ter entregue o filme a Eduardo Scorel ainda não está claro⁹⁶, bem como o motivo de Alfredo Palácios possuir esse filme. Contudo, devido a esse ato, o filme foi preservado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e posteriormente armazenado na Cinemateca Brasileira.

⁹² Partes do filme foi utilizado no filme “A prisão de J. Carmo Gomes” (1982) produzidos pela Combate - Cooperativa Misto Brasileira de Artistas e Técnicos e Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Foi também utilizado no documentário Soldado de Deus (2004) produzido pela J. Sanz Produção Audiovisual e Riofilme.

⁹³ Luiz Rosenberg Filho é um cineasta brasileiro, famoso por seus filmes de “colagem”, inspirada nas experiências de cineastas como Vertov e Eisenstein.

⁹⁴ Alfredo Palácios produziu o filme “Getúlio Glória e drama de um Povo” (1956), um documentário que continha reportagens de diversos produtores sobre o estadista brasileiro. Alfredo Palácios produziu juntamente com Sylvio Back e A.P. Galante o filme “A Guerra dos Pelados” (1970). Sylvio Back produziria mais tarde o filme “Aleluia Gretchen!” (1976) que reacendeu o debate sobre o nazismo no Brasil e a sua ligação com o integralismo.

⁹⁵ Rosenberg Filho informou a Eduardo Scorel que ele tinha a intenção de escrever e filmar uma comédia sobre os chamados “Galinhas Verdes” (forma pejorativa como os integralistas eram chamados por seus opositores). No entanto, o filme não chegou a ser rodado.

⁹⁶ Em conversa por e-mail, Eduardo Scorel informou que o filme teria sido entregue para ele a pedido de Glauber Rocha. Durante a década de 1950, Glauber participou de grupos de estudos na sua escola que eram ligados ao integralismo. Contudo, não podemos afirmar que ele era integralista.

Este filme não foi localizado na Cinemateca Brasileira, o acesso ao filme se deu por meio do próprio Eduardo Escorel, que também forneceu informações sobre os possíveis lugares de filmagem do filme. Com base nessas informações e nas descrições de eventos presentes no jornal *Monitor Integralista*, podemos deduzir que o filme “A Grande Parada Pliniana” mostra o desfile integralista ocorrido no dia 13 de junho de 1937, no Rio de Janeiro. O desfile foi realizado em comemoração à vitória de Plínio Salgado no Plebiscito Integralista que definiu o nome do candidato do partido para as Eleições Presidenciais de 1938. Durante o desfile, aproximadamente 25.000 pessoas marcharam por importantes ruas e avenidas do centro do Rio de Janeiro, como as ruas da Misericórdia e Pedro Lessa, as avenidas Nilo Peçanha e Rio Branco e, por fim, se concentraram na Praça Paris (*Monitor Integralista*, nº.21, 17/07/1937, p.3-5).

O autor do filme ainda é desconhecido, mas é provável que ele tenha sido realizado pela *Cinédia*, pois foi essa empresa que no dia 14 de junho, um dia depois do Plebiscito, filmou o encontro entre a comitiva integralista e Getúlio Vargas no Palácio do Catete (*Monitor Integralista*, nº. 21, 17/07/1937, p. 8). O encontro se deu para que os integralistas informassem ao presidente da República a escolha de Plínio Salgado como candidato do partido para as eleições presidenciais de 1938⁹⁷. Acreditamos que o filme possa ter sido feito por empresas⁹⁸ como a *Cinédia* e, dessa forma, ter se salvado da destruição pela qual sofreram os filmes produzidos pelo partido.

Assim como os outros filmes sobre a AIB, o filme “A Grande Parada Pliniana”, com um pouco mais de 5 minutos, revela a grandiosidade do desfile integralista, seus líderes, a hierarquia, as blusas-verdes e os plinianos, os gestos e ritos, bem como os símbolos integralistas. Contudo, o filme (assim como os demais) também mostra que não havia uma organização tão rígida como a imprensa integralista costumava propalar. A descrição desses eventos integralistas, realizada pela imprensa do movimento, informa que eles eram grandiosos e ordeiros, mas na prática era difícil manter a ordem sob um número expressivo de pessoas.

Quando se observa as fotografias dos desfiles e concentrações integralistas divulgadas na imprensa do movimento, a impressão que se tem é que essas manifestações eram

⁹⁷ O filme que recebemos não mostra o encontro entre Plínio Salgado e Getúlio Vargas, mas na internet há trechos (provavelmente desse filme) que mostra os integralistas marchando em homenagem a Getúlio Vargas e Plínio Salgado. Esse trecho (14:00') pode ser assistido em: <https://www.youtube.com/watch?v=Msx-Fjb8RNw>.

⁹⁸ Luiz Rosemberg Filho informou Eduardo Escorel (por e-mail) que ele achava que o filme era do Primo Carbonari ou da Agência Nacional. Essas informações precisam ser apuradas.

rigidamente organizadas, uma vez que a fotografia captava um momento daquelas manifestações. Dessa forma, essas fotografias causavam um grande impacto visual sobre aqueles que as viam. E esse era justamente o objetivo: causar impacto e mexer com as emoções do público, afinal é no terreno das emoções que age a propaganda política. Nos filmes, no entanto, com as imagens em movimento é possível verificar que a sincronia não era tão perfeita.

Apesar de ter as mesmas pretensões políticas, os filmes produzidos sobre a AIB, com o intuito ou não de realizar a propaganda política do movimento, não contaram com o mesmo rigor técnico e muito menos com os recursos financeiros dos filmes produzidos, por exemplo, na Alemanha nazista. Filmes como o *Triunfo da Vontade* (1935), produzido por Leni Riefenstahl, foram minuciosamente planejados para serem filmados a ponto de suscitar o questionamento se a câmera teria filmado uma parada militar real ou se tudo seria encenação (PEREIRA, 2012, p.260).

Durante o Congresso de Nuremberg de 1934, filmado pela cineasta, provavelmente houve erros, como a falta de organização. Afinal, organizar a quantidade de pessoas presentes no Congresso não era tarefa fácil. Em um filme anterior de Leni, *A Vitória da Fé* (1933), sobre um Congresso nazista em Nuremberg, esses “erros” ficaram evidentes. No filme de 1933, as massas estavam indisciplinadas, sem ritmo, bem ao contrário do filme *O Triunfo da Vontade*, filmado em 1934, em que os erros foram suprimidos, focalizando apenas as massas rigidamente organizadas e coreografadas por Albert Speer.

Os filmes integralistas não contavam com esse rigor técnico. Apesar de, provavelmente, passarem por um processo de edição, os filmes captaram desfiles que apesar de grandiosos para a época, eram sem ritmo, desorganizados, bem diferente do que os integralistas gostariam de mostrar por meio das câmeras. Os integralistas se esforçavam para que tudo desse certo nos desfiles, os militantes eram informados pela imprensa sobre a realização das filmagens de forma que se preparassem para marchar nos desfiles seguindo os “Protocolos e Rituais” da AIB, bem como o diretor técnico do desfile.

Apesar desses esforços, em algumas cenas do filme “A Grande Parada Pliniana” é possível observar os “erros” que a câmera captou, por exemplo, no plano 5 (reproduzido abaixo) um grupo de plinianos desfilam ao lado do Departamento Feminino, uma pliniana parece estar “perdida” em meio ao desfile, olhando para os lados, o que obriga uma das

mulheres a colocar a criança na posição correta. A mulher num primeiro momento alinha os ombros da menina e depois a cabeça dela.

Em outra cena (plano 26) há mais um exemplo de confusão: mulheres e homens realizam a saudação integralista, o *anauê*, para o Chefe Nacional. Enquanto alguns realizam apenas uma saudação, outros fazem três saudações para Plínio Salgado, como era o costume. Como já foi salientado, esses “erros” não eram exclusividade do integralismo, mas nos filmes fascistas e nazistas havia uma preocupação em retirar essas cenas que comprometiam a ideia de ordem e grandeza que os filmes pretendiam passar.

Os objetivos políticos de integralistas e fascistas eram semelhantes, bem como a estética deles. Contudo, essa estética tinha seus limites. Simonetta Falasca-Zamponi (2008) ao realizar uma abordagem centrada na estética para “interpretar e explicar o desenvolvimento político-cultural do fascismo”, aponta também os limites dele. Baseando-se nos trabalhos de Walter Benjamin sobre a política estética e de Marcel Mauss, que levou o físico para a esfera da análise social, Falasca-Zamponi (2008, p.47), explica que o “objetivo geral do fascismo de criar uma nova versão do mundo era baseado no poder das representações coletivas para colonizar o Ser fascista através da intrusão totalitária no corpo político”. Assim, o corpo surge “como o objetivo central da recomposição espiritual do fascismo, o ataque do regime antimaterialista ao corpo constituía uma tentativa de reconfigurar o papel das necessidades individuais no regime, através da anulação das questões empíricas” (FALASCA-ZAMPONI, 2008, p.48-49).

O regime fascista italiano (alvo da autora) buscou “fascistizar” até mesmo os gestos realizados. O velho aperto de mãos, visto como um gesto burguês, foi substituído pela saudação romana. Na tentativa de formar o “novo homem” da sociedade fascista, os velhos hábitos precisavam dar lugar a expressões fascistas. Os uniformes serviam também para anular o indivíduo em nome da formação de um grande corpo social. Quem corporificava o fascismo seria o líder, expressão de todas as individualidades.

Dessa forma, a autora discute a tentativa de tornar Mussolini um líder “onipresente”, veiculando suas imagens por diversas mídias, bem como em monumentos que fizessem as pessoas lembrar do Chefe. Para Zamponi- Falasca (2008, p.48), “a noção de onipresença de Mussolini expressava a fantasia de controle contínuo e incansável do líder, que ocorreu em todos os níveis da sociedade, ocupando todos os espaços públicos e supervisionando todos os aspectos da vida cotidiana”.

Embora o integralismo não tenha chegado ao poder e se institucionalizado como o regime fascista de Mussolini, a AIB buscou manter o controle sobre seus militantes reproduzindo em miniatura o Estado Integral. Com isso, a figura de Plínio estava sempre presente nos ritos coletivos do movimento. Mesmo que o Chefe Nacional não pudesse estar presente, uma fotografia dele deveria estar no centro do local, juntamente com a bandeira do Brasil e a bandeira integralista que trazia o Sigma, um dos símbolos difundidos pelo movimento. Esse controle dos corpos, dos gestos e hábitos também estava presente no integralismo. Para implantar o Estado Integral, também era exigido um “novo homem” mais espiritualizado e que soubesse controlar seus instintos, suas vontades e seus hábitos em nome do Estado integralista. O uniforme também tinha a mesma função: padronizar o indivíduo no movimento. Além do mais, durante os eventos públicos, o integralista também deveria mostrar-se ordeiro, formando um grande “corpo” durante os desfiles.

No entanto, para Falasca-Zamponi (2008, p.47), “o corpo também veio para constituir um meio de desafiar a artificialidade do fascismo na reconfiguração do indivíduo no Estado totalitário”. Mesmo com toda parafernália propagandística para divulgar a imagem do líder fascista buscando torná-lo “onipresente” e a tentativa de controlar os hábitos, o corpo e os gestos da população, essa tentativa fracassou, devido à natureza social desse corpo. Segundo a autora: “A filiação ao partido, a participação em desfiles organizados, mostrando eventos oficiais e discursos não seriam elementos suficientes para girar em torno de um velho sistema político burguês, a sociedade tradicional” (FALASCA-ZAMPONI, 2008, p.64).

Da mesma forma que o fascismo italiano não conseguiu impor sua ordem aos italianos, o integralismo também não conseguiu se impor acima das necessidades individuais de seus militantes. A desorganização e a confusão dos filmes também podem estar associadas à própria dificuldade do povo brasileiro com a ordem e a disciplina. Embora um dos elementos da *cultura política* brasileira seja esse traço mais conservador e autoritário, “ordem” e “disciplina” nunca fizeram parte da realidade brasileira. Destarte, fazer algo organizado tal como na Alemanha e na Itália tornava-se uma difícil tarefa.

Essa confusão e desorganização presentes nos filmes por si só não explicam a adesão, ou não, de militantes ao movimento, mas ela indica alguns problemas na própria produção dos filmes, o que comprometeria a propaganda do movimento. Há de se considerar também se os cinegrafistas da AIB tinham alguma preocupação estética com os filmes. Teriam eles vistos os filmes nazistas e fascistas? Será que buscavam fazer algo semelhante? O filme de Baumgarten

sobre o Congresso Integralista era para ser uma versão brasileira do filme sobre o Congresso de Nuremberg (Triunfo da Vontade, 1934), produzido por Leni Riefenstahl? E os cinegrafistas contratados, recebiam alguma instrução da AIB quanto às filmagens? Essas são algumas das perguntas que ficam e esperamos que um dia sejam respondidas por meio de uma análise detalhada do texto fílmico, bem como através do estudo de outros documentos.

Abaixo foi reproduzido os demais planos do filme “A Grande Parada Pliniana”, cedido gentilmente pelo cineasta Eduardo Scorel.



Plano 39



Plano 40



Plano 41



Plano 42



Plano 43



Plano 44



Plano 45



Plano 46



Plano 47



Plano 48



Plano 49



Plano 50



Plano 51



Plano 52



Plano 53



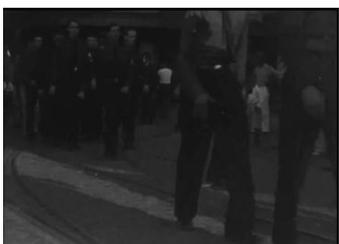
Plano 54



Plano 55



Plano 56



Plano 57



Plano 58



Plano 59



Plano 60



Plano 61



Plano 62



Plano 63



Plano 64



Plano 65



Plano 66



Plano 67



Plano 68



Plano 69



Plano 70



Plano 71



Plano 72



Plano 73



Plano 74



Plano 75



Plano 76



Plano 77



Plano 78



Plano 79

Plano 80

Plano 81

Os filmes apresentados contribuíram para a divulgação do integralismo por todo Brasil. Eles veiculavam representações sobre a AIB que “mostravam”, intencionalmente ou não, os elementos da chamada “maquinaria simbólica integralista”. Essas representações sobre a ordem e a grandeza faziam parte de uma *cultura política* compartilhada pelos membros da AIB e que deveria ser difundida pelo cinema. Deste modo, tanto os filmes produzidos por integralistas, quanto os realizados por cineastas sem vinculação com o partido mostravam cenas de desfiles, paradas e concentrações para encantar ao público.

No entanto, essas representações podiam também gerar uma aversão aos filmes. Nesse sentido, a propaganda política integralista por meio do cinema teve seus limites. Apesar das pretensões do movimento de realizar filmes de propaganda, a exemplo dos filmes da Alemanha e Itália, havia uma série de limitações a esta tarefa. Primeiramente, deveriam eliminar as próprias dificuldades do cinema nacional, como os altos custos de produção, a concorrência com os filmes estrangeiros, a falta de incentivo governamental, a contrapropaganda dos opositores etc.

Dessa forma, concordamos com Bertonha (2013, p.152-153) sobre a dificuldade de se comparar os sistemas de propaganda montados na Itália e Alemanha com aqueles criados por movimentos fascistas, tal como a AIB. Por mais que, em essência, compartilhassem as mesmas ideias e estratégias, os partidos e movimentos fascistas que não atingiram o poder tinham recursos financeiros e organizacionais limitados, e é evidente que sua produção, em qualidade e quantidade, não poderia ser equivalente a quem tinha todo o peso do Estado atrás de si.

Com todas essas dificuldades ao seu projeto, restava à AIB rebater as críticas e atacar os opositores e tentar melhorar as condições de produção cinematográfica. Foi o que o movimento fez durante todo o seu período de atuação legal (1932-1937). Sendo, inclusive, pioneiro em relação ao Estado brasileiro na produção de filmes para atingir seus objetivos políticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo buscou responder como o cinema foi utilizado como propaganda política pela Ação Integralista Brasileira (1932-1937). Conforme foi apontado, a propaganda política é um conjunto de regras e técnicas empregadas para propagar ideias e valores por meio dos meios de comunicação. Sua referência básica é a sedução, por isso ela busca dialogar com os elementos da cultura política do grupo a qual ela se destina, com a finalidade de conquistar a opinião pública. O cinema passou a ser visto como um meio privilegiado para difundir ideias e valores, pois possui a capacidade de atingir o público pelo suposto realismo e por sua popularidade.

Assim, a AIB e outros governos (democráticos ou autoritários) da época buscaram utilizar o cinema para fins políticos. No entanto, para que o projeto de utilização do cinema fosse efetivado, a AIB precisava lutar para a diminuição das barreiras que limitavam a própria produção cinematográfica nacional. No Brasil, o debate sobre a necessidade de “criar” um cinema nacional e protegê-lo das “ameaças externas” estava presente desde 1920.

Foi grande o esforço empreendido por produtores e exibidores para que o Estado enxergasse as potencialidades do cinema e alavancasse sua produção. Os integralistas, assim como muitos produtores e intelectuais do período, enxergavam o cinema como um meio capaz de educar, divertir e realizar a propaganda política. Para a AIB, o Estado (de preferência o Estado Integral) deveria criar os meios para promover a atividade cinematográfica no país, além de fiscalizar e controlar o que era produzido, a fim de evitar que conteúdos inadequados fossem veiculados.

Além do mais, intelectuais, educadores e produtores entendiam que o cinema poderia desempenhar um papel importante na formação do próprio povo brasileiro. O Brasil possuía fronteiras já definidas, tinha uma Nação, mas não um povo. Era preciso, portanto, criar o “povo brasileiro”, pessoas que se identificassem com o lugar, com os costumes e que, sobretudo, amassem tudo isso. Deste modo, o cinema poderia contribuir para mostrar ao povo brasileiro a sua natureza e a sua gente (em uma versão ainda idealizada), de forma que pudessem se identificar e se reconhecerem enquanto brasileiros.

Assim, intelectuais ligados ao modernismo, pessoas ligadas à produção cinematográfica nacional e participantes de Cineclubes expressavam uma visão sobre cinema nacional que estava relacionada a uma determinada visão de Nação. No entanto, curiosamente, nem modernistas, nem grande parte desses produtores conseguiam definir o que

seria esse cinema nacional em termos de um projeto efetivo de produção que levasse em consideração uma possível estética ou técnica cinematográfica nacional. Os intelectuais que viriam a compor a AIB, embora estivessem preocupados com os usos do cinema, também não discutiram uma possível estética integralista nos filmes. Ainda que alguns intelectuais tivessem esboçado algumas considerações em relação às questões estéticas no cinema, a grande preocupação desses intelectuais era com a diminuição dos entraves básicos que comprometiam a produção nacional.

Após alguns anos, o esforço empreendido por esses grupos para que o governo protegesse o cinema nacional surtiu resultados. Em 1932, o governo promulgou o decreto-lei nº. Nº 21.240 que, entre providências, foi responsável por nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos e criar a "Taxa Cinematográfica para a educação popular". Em 1934, a exibição de filmes nacionais tornou-se obrigatória. Com isso, pequenos cinejornais e documentários passaram a ser produzidos para serem exibidos no horário destinado ao complemento nacional. A AIB, criada em 1932, passou a produzir filmes desde 1933 e se beneficiou dessa medida.

Cinegrafistas integralistas como Américo Matrangola, Frederico Rummert Junior passaram a filmar as atividades da AIB e exibi-las em núcleos integralistas e em cinemas comerciais. Cinegrafistas como Alfredo Baumgarten, também integralista, também realizaram tal empreendimento. Outros cinegrafistas sem vínculo direto com o partido se aproveitaram do interesse da AIB em se promover pelo cinema e também filmaram suas atividades. Nesse processo, ambos se beneficiavam: a AIB tinha suas atividades filmadas e exibidas em mais lugares, e esses produtores recebiam para realizar tais filmagens e inserir as "imagens" do integralismo em seus cinejornais e documentários. Alguns filmes de "atualidades" (cinejornais) foram produzidos e continham as atividades da AIB. Os cinejornais de João Carriço e de João Groff são um exemplo dessa prática.

Poucos foram os filmes que restaram sobre o integralismo, visto que grande parte dessas produções foi destruída por causas naturais e propositais. Apesar disso, os filmes que sobreviveram indicam elementos que a AIB buscava apresentar ao público: seus líderes, sua estrutura, seus símbolos, sua grandiosidade e seu caráter ordeiro. Por meio do cinema, a AIB buscava "encantar" o público ao "mostrar" suas manifestações públicas, que eram verdadeiras encenações políticas.

Porém, esse projeto integralista de propaganda por meio do cinema tinha seus limites. Apesar dos esforços realizados e da pretensão de produzir filmes, tais como na Alemanha e na Itália fascista, os filmes sobre o integralismo, assim como muitas produções nacionais, não agradavam ao público - talvez pela baixa qualidade técnica ou pelas ideias veiculadas. Assim, essas películas foram alvo de críticas por parte da imprensa ou sofriam retaliações por parte dos seus opositoristas, o que contribuía para que fossem tiradas de circulação. Devido às perseguições políticas sofridas em Estados como o Paraná, por exemplo, a propaganda política integralista por meio do cinema foi proibida. As dificuldades financeiras do movimento também eram um entrave à produção e exibição de filmes sobre o integralismo.

Tanto os filmes dos integralistas, como os dos cinegrafistas contratados revelavam aspectos que a AIB não queria “mostrar”, mas que os filmes captavam, como a desorganização nos eventos e a falta de sincronia. Além daquilo que o filme mostrava a contragosto, os integralistas também não podiam controlar as “leituras” que o público fazia desses filmes. Apesar das limitações do projeto integralista de realizar sua propaganda política por meio do cinema, cabe salientar que ele pode ser considerado pioneiro, pois o Estado Brasileiro só elaborou um projeto oficial de propaganda que levasse em consideração o cinema a partir do final da década de 1930. Portanto, após o fim da Ação Integralista Brasileira.

Além das questões já levantadas e mencionadas no decorrer do trabalho, convém pensarmos de que forma os integralistas ou pessoas próximas ao integralismo contribuíram para a produção cinematográfica durante o Estado Novo e nos anos que se seguiram. Temos indícios levantados no decorrer da pesquisa de que o Partido de Representação Popular (1945-1965), partido que uniu ex-integralistas no período democrático, utilizou filmes para a propaganda política e para promover Plínio Salgado. Durante a antessala do golpe civil-militar de 1964, o Ipês (composto por muitos ex-integralistas) financiou a produção de filmes documentários para articular o novo regime que se instaurou, de forma que é possível pensar se houve um traço de continuidade do projeto integralista.

Temos consciência das lacunas deixadas no trabalho, mas acreditamos que nosso objetivo principal foi alcançado, visto que conseguimos levantar algumas informações sobre como a AIB pensava o cinema, como ela produziu um aparato para produzir filmes, quem produziu esses filmes, quantas obras foram realizadas, onde eram exibidas, o que mostravam, as críticas aos filmes etc. Com base nessas informações, cremos que é possível responder

algumas das questões que foram deixadas de lado nesse trabalho, como a análise dos textos fílmicos, levando em consideração as representações vinculadas nesses filmes, a ideologia do grupo ou dos produtores, as escolhas desses produtores e o que elas revelam.

Assim, esperamos ter contribuído para os estudos do integralismo, pois essa temática ainda “aguardava seus pesquisadores”. Da mesma forma, ao levantar informações sobre a cinematografia integralista, cremos que contribuímos também para a História do Cinema Brasileiro da década de 1930. Acreditamos, por fim, que o trabalho pode abrir caminho para que novos estudos sobre a temática sejam realizados.

REFERÊNCIAS

Livros, Dissertações e Teses

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O cinema como 'agitador de almas': Argila uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume; Fafesp, 1999.

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. Londres: British Film Institute, 2004.

ALVETTI, Celina do Rocio Paz e KANO, Clara Satiko. "Pátria redimida: um filme revolucionário". In: *Cinema brasileiro, oito estudos*. Rio de Janeiro, MEC/Embrafilme/Funarte, 1980. p. 9-50.

ALVETTI, Celina do Rocio Paz. *O cinema brasileiro na crônica paranaense dos anos 30*. São Paulo, 1989. 306 p. Dissertação de mestrado apresentada à ECA-USP.

_____. "Cinema do Paraná - elementos para uma história". In: *3º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho*. Novo Hamburgo: GT de História da Mídia Audiovisual, 2005.

AMADO, Thiago da Costa. *A Nação Despertou? O Integralismo e sua Cenografia (1932-1937)*. Campinas: IFCH-UNICAMP, 2014.

ARCHANGELO, Rodrigo. *Um bandeirante nas telas de São Paulo: o discurso adhemarista em cinejornais (1947-1956)*. Dissertação de Mestrado (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ASSIS, Denise. *Propaganda e Política a serviço do Golpe (1961/1964)*. Rio de Janeiro: Mauad, 2000.

ATHAIDES, Rafael. *As paixões pelo sigma: afetividades políticas e fascismos*. 304 p. Tese de Doutorado (Doutorado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

ATHAIDES, Luciana Agostinho Pereira. *A DOPS paranaense frente à Ação Integralista Brasileira durante o Estado Novo (1937-1945): do "atentado contra o regime" à "associação nazi-integralista"*. 234p. Dissertação de Mestrado (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2015.

BACZKO, Bronislaw. *Imaginação social*. In: *Enciclopédia 5 – Anthropos – Homem*. Lisboa: Einaudi-Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Brasília, DF: Ed. Universidade de Brasília, 1980.

BEREZIN, Mabel. *Making the Fascist Self: The Political Culture of Interwar Italy*. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1997.

BERIAIN, Josexo. *Modernidades em disputa*. Rubí, Barcelona: Anthropos Editorial, 2005. pp. 1-75.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. et. al. *Cinema Brasileiro: 8 estudos*. Rio de Janeiro: Mae-Funarte-Embrafilme, 1980. p. 89-107.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema – O Nacional e o Popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BERTONHA, João Fábio. “Divulgando o Duce e o Fascismo em terra brasileira: a propaganda italiana no Brasil, 1922-1943”. In: *Revista de História Regional* 5(2): 83-112. Inverno 2000.

_____. *O fascismo e os imigrantes italianos no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

_____. *Sobre a direita – estudos sobre o fascismo, o nazismo e o integralismo*. Maringá. EDUEM, 2008.

_____. *Sombras autoritárias e totalitárias no Brasil*. Maringá: EDUEM, 2013.

_____. *Integralismo: Problemas, perspectivas e questões historiográficas*. 2014.

BULHÕES, Tatiana na Silva. *Evidências esmagadoras dos seus atos: fotografias e imprensa na construção da imagem pública da Ação Integralista brasileira (1932-1937)*. Dissertação de Mestrado (História), Universidade Federal Fluminense, 2007.

_____. “Fotografias, gênero e autoritarismo: representações do feminino pela Ação Integralista Brasileira”. In SILVA, Giselda Brito (Org.) *Estudos do Integralismo no Brasil*. Recife: Editora da UFRPE, 2007. p. 219-235.

_____. *Refletindo sobre o poder das imagens a serviço da Propaganda Política no Brasil contemporâneo: o caso da Ação Integralista Brasileira*. Laboratório do Tempo Presente, Ano 3, Nº 03, Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

CALDEIRA NETO, Odilon. Galinhas Verdes ou Galos de Briga? Neointegralistas, memória militante e o uso da charge como estratégia política. In: Domínios da Imagem, Londrina, ano V, n. 9, p. 95-104, novembro 2011.

_____. *Sob o signo do sigma: integralismo, neointegralismo e o antisemitismo*. Maringá: EDUEM, 2014.

CALIL, Gilberto Grassi. *O integralismo no processo político brasileiro – o PRP entre 1945 e 1964: cães de guarda da ordem burguesa*. Tese (Doutoramento em História). Niterói: UFF, 2005.

_____. “1955: A campanha de Plínio Salgado à Presidência”. In SILVA, Giselda Brito (Org.) *Estudos do Integralismo no Brasil*. Recife: Editora da UFRPE, 2007. p. 237-265.

_____. “Partido de Representação Popular: estrutura interna e inserção eleitoral (1945-1965)”. *Rev. Bras. Ciênc. Polít.* Jul. 2011, nº.5, p.351-382.

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná 1853 – 1953*. Curitiba: UFPR, 2007 (Dissertação de doutorado em História).

CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Narrativa, sentido, história*. Campinas: Papyrus, 1997.

CAVALARI, Rosa M. F. *Integralismo: ideologia e organização de um partido de massa no Brasil*. São Paulo: EDUSC, 1999.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2ª ed. Lisboa: DIFEL, 2002.

CUNHA, João Manuel dos Santos. *A Lição Aproveitada: Modernismo e Cinema em Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Ateliê, 2011.

DE FELICE, PH. *Foules en délire, Extases collectives*. Paris: Albin Michel, 1947.

DIETRICH, Ana Maria. *Nazismo Tropical? O partido Nazista no Brasil*. São Paulo, 2007 (tese de doutorado).

DOMENACH, Jean Marie. *A Propaganda Política*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1955.

SCOREL, Eduardo. “Vestígios do passado: acervo audiovisual e documentário histórico”. In: *CPDOC 30 anos / Textos de Célia Camargo...* [et al]. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 2003.192 p.

FALASCA-ZAMPONI, Simonetta. *Facist spectacle*. Los Angeles: University California Press, 1997.

_____. “Fascismo e estética”. In: PARADA, Maurício. *Fascismo conceitos e experiências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. Crítica das Atualidades cinematográficas, “História Paralela”. In.: *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010b.

_____. O filme: uma contra-análise da sociedade? In.: *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010a.

FURHAMMAR, Leif & ISSAKSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

GARCIA, Néelson Jahr. *Estado Novo, ideologia e propaganda política*. 1999. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/manipulacao.html>> Acesso em: 14/05/2015.

GENTILE, Emílio. *The sacralization of politics in fascist Italy*. London/Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GERTZ, René Ernaini. *Os teuto-brasileiros e o integralismo no Rio Grande do Sul: contribuição para a interpretação de um fenômeno político controverso*. Porto Alegre: UFRGS, 1977.

_____. *O fascismo no sul do Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

_____. *Considerações sobre opiniões e estudos em torno de nazismo e “neonazismo” no Brasil*. Disponível em: <<http://www.renegertz.com/opiniaio>> Acesso em 20/08/2015.

GOMES, Ângela de Castro. *Essa gente do Rio...Modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.

_____. “História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões”. In: SOIHET, Rachel; et all. *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Ed. Mauad/FAPERJ, 2005.

GOMES, Neusa Demartini. *Formas persuasivas de comunicação política: propaganda política e publicidade eleitoral*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

GONÇALVES, Leandro Pereira. “Tradição e cristianismo: o nascimento do integralismo em Juiz de Fora”. In: SILVA, Giselda Brito (Org.). *Estudos do integralismo no Brasil*. Recife: Edufrpe, 2007. p.81-96.

GONÇALVES, Leandro Pereira; AMANCIO, Vanessa Aparecida Lobo. “Intelectualidade e ideologia: Gustavo Barroso e o integralismo em Juiz de Fora”. *CES Revista (CES/JF. Impresso)*, v. 24, p. 159-174, 2010.

GUELFY, Maria Lúcia Fernandes. *Novíssima: estética e ideologia na década de vinte*. São paulo: Universidade de São Paulo, 1987.

JODELET, Denise. *Représentations sociales: phénomènes, concept et theorie*. In.: *Psychologie sociale*. Paris: PUF, 1990.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens de cinema*. São Paulo: Senac, 2009.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LAGNY, Michelle. *Cine e Historia: Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Colección Bosch Comunicación, 1997.

_____. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian(orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: Edufba; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

LEAL, Carlos Eduardo. “Correio da Manhã”. In: Abreu, Alzira Alves (Org.). *Dicionário histórico-biográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/dhbb/verbetes_htm/5814_1.asp. Acesso em: 28 fev. 2008. s.d.

LEBEL, Jean Patrick. *Cinema e ideologia*. São Paulo: Mandacaru, 1989.

LE BON, Gustave. *Psychologie des foules*. Paris: Félix Alcan, 1916.

LERA, J.M.C. “Análisis crítico del cine argumental”. *História, Antropologia y Fuentes Orales: Voz e Imagen*, n. 18. Barcelona, 1997

LINO, Sonia Cristina. “Projetando um Brasil moderno. Cultura e cinema na década de 1930”. *Locus: Revista de história*, Juiz de Fora, volume 13, número 2, p. 161-178, 2007.

LIPPMANN, Walter. *Public Opinion*. New York: Macmillan, 1922.

MCQUAIL, D. *Teoria da comunicação de massas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In.: CAPELATO, Maria Helena (org.). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

_____. “Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método”. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 21, n. 31, p. 50-67, ago. 2014.

- MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis, RJ: Vozes. 2009.
- MOSSE, George L. “La nueva política”. In: *Nacionalización de las masas – Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoleônicas al Tercer Reich*. S.l: Marcial Pons, s.d. Tradução Jesús Cuéllar Menezo.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “Universidades, ditadura e cultura política”. In: *Interseções* [Rio de Janeiro] v. 16 n. 1, p. 69-89, jun. 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. “A história depois do papel”. In.: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2010.
- NETO, Antônio Leão da Silva. *Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro*. Coleção Aplausos. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. p.80.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005.
- PARADA, Maurício. “Cultura e Poder em Estados Totalitários: considerações sobre uma história cultural do fascismo”. In: *Mneme – Revista de Humanidades*. V. 05. N. 10, abr./jun. de 2004. p.137-151.
- _____. *Fascismos – conceitos e experiências*. (Org.). Rio de Janeiro: Mauad, 2008.
- PAVLOV, Ivan. *Les réflexes conditionnels*. Paris: Félix Alcan, 1932.
- PAXTON, Robert O. *A Anatomia do Fascismo*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. “Cinema e Propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo”. In.: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 101-131, 2003.
- _____. *O poder das imagens, cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945)*. São Paulo: Alameda, 2012.
- PIRES, José H. N. *Cinema e História: José Julianelli e Alfredo Baumgarten. Pioneiros do cinema catarinense*. Blumenau: EDIFURB, 2000.
- POSSAS, Lidia M. Vianna. As Blusas-verdes e as Marchadeiras. Movimentos de Mulheres e de participação política nos anos 30 e 60. *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*, nº 3, 2012, pp. 20-43.
- PRESTES, Anita Leocádia. “70 anos da Aliança Nacional Libertadora (ANL)”. *Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, v. XXXI, n. 1, p. 101-120, junho 2005.
- RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.
- ROCHA, Adriano Medeiros da. *Cinejornalismo brasileiro: uma visão através das lentes da Carriço Film*. Juiz de Fora: Funalfa, 2007.
- ROSA, Cristina Souza da. “Por de trás de um sorriso, Comparação entre as imagens de Francisco Franco e Getúlio Vargas nos noticiários NO-DO e Cine Jornal Brasileiro”. In.: *Revista: O Olho da História*, n. 15, Salvador (BA), dezembro de 2010.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. “Los lugares de memoria franquistas en el NO-DO”. In.: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 95-108, jan.-jun. 2009.

SCHPUN, Mônica Raisa. “O cinema mudo em São Paulo: experiências de italianos e italianas, práticas urbanas e códigos sexuados”. In.: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 71-81, jan.-jun. 2007.

SCHURSTER, Karl. “Flugblätter e a propaganda alemã durante a Segunda Guerra: um estudo teórico sobre a aplicabilidade de um conceito”. In.: *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História. Conhecimento histórico e diálogo social*. Natal – RN, 22 a 26 de julho de 2013. P. 2-18.

SÊGA, Rafael Augustus. “O conceito de representação social nas obras de Denise Jodelet e Serge Moscovici”. *Anos 90*, Porto Alegre, n.13, julho de 2000, p.128-133.

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo, Annablume; Fafesp; Itaú Cultural, 2008.

SIRIMARCO, Martha. *João Carriço: o amigo do povo*. Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2005.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 231-269.

SONTAG, Susan. “Fascinante Fascismo”. In: *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM Ed., 1986.

_____. *Ensaio sobre a fotografia*. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SOUZA, José Inacio de Melo. “Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência”. In.: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 43-62, 2003. Editora UFPR.

SOUZA, Regina Maria Schimmelpfeng de. *Deutsche Schule, a escola alemã de Curitiba: um olhar histórico (1884-1917)*. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Educação. Curitiba, 2006.

SORLIN, Pierre. *Sociologia del Cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

SZVARÇA, D. R. & CIDADE, M. L. “1955: O voto ‘verde’ em Curitiba”. In.: *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 10, n. 18-19, p. 181-211, jul-dez.1989.

TCHAKHOTINE, Serge. *A mistificação das massas pela propaganda política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

TORRES, João Camillo de Oliveira. *A Propaganda Política – natureza e limites*. Belo Horizonte: Universidade de Minas Gerais, 1959.

TRINDADE, Helgio. *Integralismo: o fascismo brasileiro na década de 30*. São Paulo: Difel, 1979.

_____. *O nazi-fascismo na América Latina: mito e realidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

VALIM, Alexandre Busko. “História e Cinema”. In: CARDOSO, Ciro Flamarion. VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier. 2012.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1987.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “O Modernismo e a questão nacional”. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.). *O Brasil Republicano: O Tempo do Liberalismo Excludente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

VIEIRA, Daniele Marques. *João Batista Groff, um olhar fotográfico no Paraná das primeiras décadas do século XX*. Dissertação de Mestrado (História), Curitiba: UFPR, 1998.

VIEIRA, Newton Colombo de Deus. Além de Gustavo Barroso: o antissemitismo na Ação Integralista Brasileira (1932-1937). Dissertação de Mestrado (História), Porto Alegre, PUC-RS, 2012.

VILAR, Pierre. “História e Representação”. In: D’ALESSIO, Márcia Mansor. *Reflexões sobre o Saber Histórico*. Entrevistas com Pierre Vilar, Michel Vovelle, Madeleine Rebérioux. Tradução das entrevistas: Márcia Mansor D’Alessio. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

VILELLA, Lucas B. R. *Os quinze ramos do IPÊS – Uma análise histórica dos audiovisuais do Instituto de Pesquisa de Estudos Sociais*. Dissertação de Mestrado (História), Florianópolis, UFSC, 2014.

XAVIER, Ismail. Sétima arte, um culto moderno: o idealismo estético e o cinema (DEBATES). São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

Periódicos e Revistas (Arquivos)

ANAUÊ! (Revista). AIB. Rio de Janeiro, 1935-1938. (Biblioteca Nacional – RJ).

ANAUÊ (Periódico). AIB. Joinville – SC, 1934-1935. (Biblioteca Pública de Santa Catarina).

AVANTE (Revista) PRP. Ribeirão Preto – SP, 1950. (Arquivo Público e Histórico do Município de Rio Claro).

A NOTÍCIA (Periódico). Joinville - SC, 1932. (Biblioteca Pública de Santa Catarina).

A OFFENSIVA (Periódico) AIB. Rio de Janeiro – RJ, 1933-1938. (Biblioteca Nacional – RJ).

A RAZÃO (Periódico). AIB. Curitiba – PR, números 1 a 27, Curitiba, maio a novembro de 1935 – Espaço Delfos de Documentação e Memória Cultural, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande de Sul, Porto Alegre/RS (fotografia digital).

A REPÚBLICA (Periódico). Florianópolis – SC, 1935. (Biblioteca Pública de Santa Catarina).

BLUMENAUER ZEITUNG (Periódico). AIB. Blumenau – SC, 1934-1935. (Biblioteca Pública de Santa Catarina).

CIDADE DE BLUMENAU (Periódico). AIB. Blumenau – SC, 1935. (Biblioteca Pública de Santa Catarina).

CORREIO DE SÃO PAULO (Periódico). São Paulo, 1934. (BNDigital).

CORREIO DA MANHÃ (Periódico), 1937. (BNDigital).

DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO. Rio de Janeiro – RJ, 1935-1937. (Cinemateca Brasileira).

FLAMMA VERDE (Periódico). AIB. Florianópolis – SC: AIB, 1937.(Biblioteca Pública de Santa Catarina).

MONITOR INTEGRALISTA. Rio de Janeiro: Órgão oficial da Ação Integralista Brasileira, 1933-1937. (Arquivo Público e Histórico do Município de Rio Claro).

O DIA (Periódico). Curitiba – PR, 1935. (BNDigital).

O PHAROL (Periódico). Itajaí-SC, 1934. (Biblioteca Pública de Santa Catarina).

Arquivos e Documentações

Arquivo Pessoal Paulo Emilio Salles Gomes. Cinemateca Brasileira. São Paulo.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. Fascismo/integralismo: material não trabalhado, 198-. 1 coleção de documentos. Acesso: D 1213/1. Cinemateca Brasileira, São Paulo.

CENSURA. Levantamento realizado por Santuza Naves Ribeiro no arquivo da Divisão de Censura e Diversões Públicas, Secretaria Federal de Segurança Pública. Rio de Janeiro, 1980. Cinemateca Brasileira. São Paulo.

_____. Diário da União: relação quinzenal de filmes censurados (1934-1947). Para o período de 1932 ao 1º semestre de 1934: pesquisa de Augusto Fragelli; para o período restante: pesquisa de José Inácio de Melo Souza. São Paulo, 1990. Incluindo Diário Oficial da União (1947-fevereiro de 1949). Cinemateca Brasileira. São Paulo.

Fichas filmográficas referentes ao integralismo. Cinemateca Brasileira, São Paulo.

Ação Integralista Brasileira, Secretaria Nacional de Propaganda. “Meios de Propaganda para a Campanha Eleitoral”, 1936. (Arquivo Histórico José Ferreira da Silva).

Prontuário nº. 29.348 – Frederico Rummert Junior. DEOPS - Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Prontuário nº. 9.465 – Américo Matrangola/Américo Mastrangola - DEOPS - Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Pasta 3835 (documentos sobre comunismo/integralismo – Frederico Rummert Junior). Acervo da Polícia Política de Minas Gerais – Arquivo Público Mineiro.

Fichário Provisório Individual nº.17.368 – João Baptista Groff. DOPS – Arquivo Público do Estado do Paraná.

Fichário Provisório Individual nº.36.057 – Fritz Rummert. DOPS – Arquivo Público do Estado do Paraná.

Filmografia (ordem do texto)

O Integralismo no Brasil. MATRANGOLA, Américo. AIB. Brasil, p/b, não-ficção, 1804m, 1934-1935. (Cinemateca Brasileira – filme desaparecido).

Jornal. N.01, Concentração de São José do Rio Preto. RUMMERT JUNIOR, Frederico. Sigma Filmes (AIB). Brasil, p/b, não-ficção, 92m, 1936. (Cinemateca Brasileira – filme desaparecido).

Jornal. N. 05, Concentração do Núcleo do Meyer. RUMMERT JUNIOR, Frederico. Sigma Filmes (AIB). Brasil, p/b, não-ficção, 70m, 1936. (Cinemateca Brasileira – filme desaparecido).

Jornal. N.06, Concentração em Inhomirim – Baixada Fluminense. RUMMERT JUNIOR, Frederico. Sigma Filmes (AIB). Brasil, p/b, não-ficção, 160m, 1936. (Cinemateca Brasileira – filme desaparecido).

Jornal. N.07, Concentração em Paraíba do Sul. RUMMERT JUNIOR, Frederico. Sigma Filmes (AIB). Brasil, p/b, não-ficção, 64m, 1936. (Cinemateca Brasileira – filme desaparecido).

Jornal. N.11, Concentração em São Salvador – Bahia. RUMMERT JUNIOR, Frederico. Sigma Filmes (AIB). Brasil, p/b, não-ficção, 109m, 1936. (Cinemateca Brasileira – filme desaparecido).

Jornal. N.12, Conclave parlamentar. RUMMERT JUNIOR, Frederico. Sigma Filmes (AIB). Brasil, p/b, não-ficção, 1936. (Cinemateca Brasileira – filme desaparecido).

Jornal. N.13, Concentração da Guanabara na Esplanada do Castelo. RUMMERT JUNIOR, Frederico. Sigma Filmes (AIB). Brasil, p/b, não-ficção, 66m, 1937. (Cinemateca Brasileira – filme desaparecido).

Jornal. N.14, Chegada ao Rio dos integralistas baianos. RUMMERT JUNIOR, Frederico. Sigma Filmes (AIB). Brasil, p/b, não-ficção, 67m, 1937. (Cinemateca Brasileira – filme desaparecido).

Jornal. N.15, Concentração em Petrópolis. RUMMERT JUNIOR, Frederico. Sigma Filmes (AIB). Brasil, p/b, não-ficção, 110m, 1937. (Cinemateca Brasileira – filme desaparecido).

Jornal. N.16, Concentração em Murundu. RUMMERT JUNIOR, Frederico. Sigma Filmes (AIB). Brasil, p/b, não-ficção, 109m, 1937. (Cinemateca Brasileira – filme desaparecido).

Jornal. N.17, O integralismo em Nictheroy. RUMMERT JUNIOR, Frederico. Sigma Filmes (AIB). Brasil, p/b, não-ficção, 1937. (Cinemateca Brasileira – filme desaparecido).

Jornal. N.18, Homenagem do integralista do Rio aos companheiros da Bahia. RUMMERT JUNIOR, Frederico. Sigma Filmes (AIB). Brasil, p/b, não-ficção, 96m, 1937. (Cinemateca Brasileira – filme desaparecido).

Jornal. N.20 – Concentração da Esplanada do Castelo. RUMMERT JUNIOR, Frederico. Sigma Filmes (AIB). Brasil, p/b, não-ficção, 139m, 1937. (Cinemateca Brasileira – filme desaparecido).

Primeiro Congresso Meridional Integralista. BAUMGARTEN, Alfredo. Baumgarten Films. Brasil, p/b, não-ficção, 500m, 1935. (Cinemateca Brasileira/ Banco de Conteúdos Culturais).

Concentração Integralista/ Parada integralista. GROFF, João B. Groff Films. Brasil, p/b, não-ficção, 1935. (Cinemateca Brasileira – filme desaparecido).

Congresso Integralista de Blumenau. GROFF, João B. Groff Films. Brasil, p/b, não-ficção, 1935. (Cinemateca Brasileira – filme desaparecido).

- Primeiro Congresso Meridional Integralista*. GROFF, João B. Groff Films. Brasil, p/b, 225m não-ficção, 1935. (Cinemateca Brasileira).
- Zeppelin em Curitiba*. GROFF, João B. Groff Films. Brasil, p/b, não-ficção, 1936. (Cinemateca Brasileira/BCC e Cinemateca de Curitiba).
- Comício Integralista*. GROFF, João B. Groff Films. Brasil, p/b, não-ficção, 1937. (Cinemateca Brasileira e Cinemateca de Curitiba).
- Rumo ao Norte do Paraná*. GROFF, João B. Groff Films. Brasil, p/b, não-ficção, 10min35seg, 290m, 1937. (Cinemateca Brasileira e Cinemateca de Curitiba).
- Cinejornal Atualidades N.º.11*. CARRIÇO, João G. Carriço Films. Brasil, p/b, não-ficção, 172 m, 1934. (Cinemateca Brasileira e Funalfa – MG).
- Cinejornal Atualidades N.º.36*. CARRIÇO, João G. Carriço Films. Brasil, p/b, não-ficção, 191,3m, 1936. (Cinemateca Brasileira e Funalfa – MG).
- Cinejornal Atualidades N.º.45*. CARRIÇO, João G. Carriço Films. Brasil, p/b, não-ficção, 131,3m, 1936. (Cinemateca Brasileira e Funalfa – MG).
- O Brasil em Foco, n.28*. Pan Films do Brasil. Brasil, p/b, não-ficção, 130 m, 1936.
- Visita ao Catete*. GONZAGA, Adhemar. Cinédia. Brasil, p/b, não-ficção, 1937.
- A Segunda Convenção Nacional do PRP*. Autor desconhecido. São Paulo, 1945-1954 (data provável). (Cinemateca Brasileira).
- Cinejornal Carriço. SN-026*. CARRIÇO, João G. Carriço Films. Brasil, p/b, não-ficção, 27,3m, 1945c (a partir deste ano). (Cinemateca Brasileira e Funalfa – MG).
- Flamma Jornal n.º.251*. KOZEMJAKIN, D.; ABREU, Roberto. Flamma Filmes. Brasil, p/b, não-ficção, 200 m, 1955 (data provável). (Cinemateca Brasileira – filme desaparecido).
- Cinejornal Brasileiro.V.1, N.º.015*. DPDC/Cinédia. Brasil, p/b, não-ficção, 1939. (Cinemateca Brasileira – filme desaparecido).
- Brasil Atualidades V.2, N.º.008*. Pan Filmes do Brasil Ltda. Brasil, p/b, não-ficção, 1942. (Cinemateca Brasileira – filme desaparecido).
- Combate à 5ª coluna no Paraná*. Sonofilmes. Brasil, p/b, não-ficção, 1943. (Cinemateca Brasileira – filme desaparecido).
- Notícias da semana N.45X26*. Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. Brasil, p/b, não-ficção, 1945. (Cinemateca Brasileira – filme desaparecido).
- A Grande Parada Pliniana*. Produtor desconhecido. p/b, não-ficção, 1937. (Eduardo Escorel).

Sites Consultados

Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). Disponível em: <www.cpdoc.fgv.br>. Acesso em 14/07/2015.

Cinemateca Brasileira – Filmografia Brasileira. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/>>. Acesso em: 20/08/2015.