

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

LICENCIATURA EM HISTÓRIA

**"UNA LÍNEA DE GUERRA DE LAS TRINCHERAS A LA RETAGUARDIA: O  
ENQUADRAMENTO DAS MILÍCIAS NA GUERRA CIVIL ESPANHOLA NA  
PERSPECTIVA DA PROPAGANDA CARTAZISTA (1936-1939)"**

Leonardo Vigolo Monllor

Orientador: Prof. Dr. Enrique Serra Padrós

Porto Alegre, dezembro de 2011.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

LICENCIATURA EM HISTÓRIA

**"UNA LÍNEA DE GUERRA DE LAS TRINCHERAS A LA RETAGUARDIA: O ENQUADRAMENTO DAS MILÍCIAS NA GUERRA CIVIL ESPANHOLA NA PERSPECTIVA DA PROPAGANDA CARTAZISTA (1936-1939)"**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito da obtenção do diploma de Licenciatura em História, sob orientação do Prof. Dr. Enrique Serra Padrós.

Leonardo Vigolo Monllor

Orientador: Prof. Dr. Enrique Serra Padrós

Porto Alegre, dezembro de 2011.

## **LISTA DE SIGLAS**

GCE – Guerra Civil Española

UME – Unión Militar Española

CNT – Confederación Nacional del Trabajo

UGT – Unión General de Trabajadores

POUM – Partido Obrero Unificado Marxista

PSOE – Partido Socialista Obrero Español

PS – Partido Sindicalista

PCE – Partido Comunista Español

JSU – Juventudes Socialistas Unificadas

MIP – Ministerio de Instrucción Pública

SDP – Sindicato de Dibujantes Profesionales

CEDA – Confederación Española de Derechas Autónomas

FAI – Federación Anarquista Ibérica

## Sumário

INTRODUÇÃO.....	5
O cartelismo na Espanha conflagrada.....	9
Cartazes na internet.....	11
PRIMEIRO CAPÍTULO – CARTAZ NA FRONTEIRA DA ARTE, DA POLÍTICA E DA PROPAGANDA.....	16
O cartaz de propaganda: sua história e linguagem.....	16
A propaganda na Espanha conflagrada: mobilizações individuais e coletivas.....	20
Homens de arte, política e comunicação: breves notas biográficas.....	21
Ações de propaganda no campo republicano.....	22
As ações de propaganda no bando insurreito.....	25
CAPÍTULO SEGUNDO – A MILÍCIA COMO FORMA, O MACACÃO COMO UNIFORME E A REVOLUÇÃO COMO OBJETIVO.....	28
A milícia e o novo papel da mulher.....	28
As milícias e a revolução.....	32
CAPÍTULO TERCEIRO – DISCIPLINA, HIERARQUIA E VITÓRIA: OS NOVOS VALORES DA LUTA REPUBLICANA NA PROPAGANDA CARTELISTA.....	36
A mulher no mundo laboral e o novo lugar do miliciano.....	44
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	49
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	51
ILUSTRAÇÕES.....	53

# INTRODUÇÃO

A Guerra Civil Espanhola foi um conflito decorrente da conspiração cívico-militar articulada pelo exército espanhol, através da *Unión Militar Española* (UME)<sup>1</sup>, com setores conservadores da sociedade ligados ao próprio exército, à monarquia e aos partidos políticos de direita. Essa golpe de estado contra o governo republicano legitimamente eleito foi construído ao longo da Segunda República e encontrou resistência e dessa resulta o enfrentamento entre republicanos (civis, partidos políticos de esquerdas, sindicatos e organizações políticas anarquistas e socialistas) e nacionalistas (monarquistas, políticos de direita, fascistas) ao longo dos anos 1936 a 1939.

A proclamação da Segunda República na Espanha se deu na esteira de um conjunto de crises que afetaram o cerne da estrutura político-econômica da ditadura de Miguel Primo de Rivera e da Monarquia de Alfonso XIII. A ditadura de Primo de Rivera foi uma resposta autoritária aos problemas espanhóis do alvorecer da década de 20. Neste período, combinou-se uma política econômica de forte intervenção estatal através de um programa de obras públicas de infra-estrutura, proteção à indústria espanhola e a aceitação de um sindicalismo oficial liderado pela *Unión General de Trabajadores* (UGT)<sup>2</sup> através dos comitês paritários<sup>3</sup>, que objetivavam a promoção de uma legislação social e a resolução de querelas laborais. Entretanto, neste contexto o *Partido Comunista Español* (PCE) e a *Confederación Nacional del Trabajo* (CNT) foram postos na clandestinidade.

Paulatinamente a fragilidade política do governo de Primo de Rivera foi ficando evidente e sua base de apoio foi se desfazendo. Os descontentamentos eram generalizados: às classes médias e urbanas desagradaram as crescentes incertezas políticas, o endurecimento da censura na imprensa e a proteção demasiada da Igreja Católica. Aos militares desagradaram as tentativas de cortes no orçamento do Exército e a interferência no sistema de promoções. Na Catalunha, medidas como a proibição da língua catalã empurrou à esquerda a hegemonia do nacionalismo catalão.

Criticado publicamente pelo mesmo grupo que o apoiara no golpe de 1923, Primo de Rivera abandonou o cargo no início de 1930. Neste contexto, Alfonso XIII procurou se desvencilhar do legado e da participação no período ditatorial e retomar o controle político. Contudo, enquanto os monarquistas travavam disputas nas estranhas do poder, os republicanos alinharam pautas e congregaram apoios. Assim, no encontro de San Sebastián ficou decidido que os republicanos

---

1 Unión Militar Española, fundada após a proclamação da República objetivando criar um permanente clima antirrepublicano e golpista no exército.

2 Unión General de Trabajadores: sindicato fundado no ano de 1888 por Pablo Iglesias, alinhado com os marxistas socialistas. Possui vinculações históricas com o Partido Socialista Obrero Español (PSOE).

3 Comitês de arbitragem entre representantes de trabalhadores e patrões, inspirado no corporativismo fascista.

apoiariam uma campanha eleitoral para eleição de uma Corte Constituinte como um passo para a proclamação da República e se concederia autonomia à Catalunha<sup>4</sup>. Nesta reunião participaram republicanos de centro, catalães e os socialistas da UGT. A CNT participou como observadora, pois a possibilidade da República lhe interessava em função da perseguição política sofrida durante a ditadura de Rivera, quando o sindicato foi declarado ilegal.

A monarquia marcou eleições municipais para o ano de 1931, pleito que ganhou um caráter plebiscitário entre monarquia e república. Os republicanos venceram nos principais centros urbanos e na trilha deste revés, Alfonso XIII abdica o trono. Josep Maria Buades Juan afirma, com precisão, que: “(...) o triunfo do republicanismo deveu-se mais ao fracasso do projeto ditatorial do que à consolidação da ideologia republicana no país.”<sup>5</sup> A reboque deste projeto republicano não consolidado, se instalou no poder uma classe dirigente heterogênea, majoritariamente conservadora em seus componentes – objetivando, assim, neutralizar as oposição de alguns setores da sociedade espanhola que temiam um radicalismo da nova república – e reformadora em seus princípios políticos. Contudo, a fragilidade dessa aliança política que assumiu o poder em 1931 ficou evidente ao longo dos primeiros anos da nova república.

Durante a Constituinte de 1931, as proposições no sentido de tornar laico o Estado espanhol<sup>6</sup> desagradaram aos setores mais conservadores do governo, levando os ministros desta ala à renúncia de seus cargos em protesto ao anticlericalismo da República. Pierre Villar argumenta que o alvorecer da Segunda República liberou uma espécie de vocabulário anticlerical entre alguns setores da sociedade espanhola<sup>7</sup>: as queimas de igreja e os ataques ao clero se intensificaram. Esse anticlericalismo crescia também entre setores médios e urbanos, que viam a Igreja como um símbolo do atraso espanhol frente as outras nações europeias. Assim, essas oposições a Igreja, que vinham tanto das novas classes políticas dirigentes quanto de setores populares, ajudaram no processo de aproximação do clero com os elementos mais conservadores e antirrepublicanos.

O advento da Segunda República também significou o reconhecimento das demandas regionalistas da Catalunha e dos Bascos. O Estatuto de Autonomia da Catalunha foi aprovado no ano de 1932, provendo ao governo catalão prerrogativas sobre a educação, polícia e impostos, além do reconhecimento do catalão como língua oficial. No rastro deste reconhecimento, os Bascos também pressionaram por um estatuto semelhante, aprovado também em 1932. Entretanto, o

---

4 SALVADÓ, Francisco. A Guerra Civil Espanhola. RJ: Zahar, 2006.

5 JUAN, Josep Maria Buades. Raízes Espanholas da Guerra Civil. In.: Guerra Civil Espanhola: 70 anos depois. MEIHY, José Carlos Sebe Bom (org.). SP: Edusp, 2011. p. 89.

6 Legalização do divórcio, separação entre a Igreja e o Estado, controle do Estado sobre as ordens religiosas e a orientação da educação por princípios humanistas, um golpe forte no ensino confessional na Espanha, que praticamente possuía um monopólio educacional.

7 VILLAR, Pierre. A Guerra da Espanha. RJ: Paz e Terra, 1989. p. 24

reconhecimento por parte do governo republicano a essas autonomias regionais desagradou a alguns setores do exército espanhol, em especial o estatuto catalão visto que a região esteve sob lei marcial entre os anos de 1917 e 1923<sup>8</sup>.

A insatisfação com a República crescia também entre operários e camponeses. Os problemas agrários na Espanha eram profundos: a propriedade das terras se concentrava nas mãos de poucos e, em função da rudimentar agricultura praticada, a massa trabalhadora ficava a maior parte do ano desocupada além de ser precariamente remunerada. A primeira ação do governo no sentido de mudar a situação do campo foi a Lei Agrária de 1932, que permitiu ao desapropriar terras, mediante indenização, e redistribuí-las aos camponeses<sup>9</sup>. Contudo, essa lei falhou muito em função do governo não destinar recursos financeiros para a compra de terras<sup>10</sup>.

No campo aconteceram os embates mais violentos entre governo e setores populares. Em Alto Llobregal, trabalhadores vinculados a CNT-FAI ocupam a municipalidade e exigiram melhorias nas condições de vida. O governo reprimiu fortemente a ocupação, prendendo e deportando lideranças. Nas manifestações camponesas de Casa Viejas, em 1933, a repressão governamental recrudesce com a Guarda de Assalto assassinando manifestantes anarquistas. Mediante estes acontecimentos Manuel Azaña, primeiro-ministro, foi demitido.

Após dois anos da proclamação da República, a base social e política republicana estava esfacelada e as eleições de 1933 foram uma consequência. A CNT conduz uma campanha abstencionista, que consegue a adesão do expressivo número de 40% de eleitores em Barcelona<sup>11</sup>. O PSOE estava pressionado: era acusado pelo governo, do qual faziam parte, de apoiar a agitação anarquista no campo, e pelos anarquistas de apoiar a repressão governamental. Frente a este quadro, a direita reagrupada vence as eleições e reassume o poder em 1934 com Alejandro Lerroux no cargo de primeiro-ministro e a CEDA<sup>12</sup> como base de apoio legislativa nas Côrtes.

Assumem cargos no ministério da Guerra os principais membros da UME: general Francisco Franco no Estado-maior, general Fanjul na subsecretaria de Estado e o general Rodríguez del Barrio como inspetor do Exército<sup>13</sup>. No plano político, a Falange paulatinamente cresce em detrimento da CEDA.

O governo Lerroux foi caracterizado por um forte retrocesso nas poucas conquistas

---

8 HUGH, Thomas. A Guerra Civil Espanhola. Volume I. RJ: Civilização Brasileira, 1964.

9 HUGH, op. cit.

10 VILLAR, op. cit.

11 BROUÉ, Pierre. A revolução espanhola. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 45

12 Partido político fundado no ano de 1933 através da união dos grupos Acción Católica (movimento católico existente desde a década de 20) e o Acción Popular (grupo surgido na Segunda República cujo objetivo também era defender os interesses católicos). Seu principal líder era Gil Robbles, cujas relações partidárias no exterior incluíam o Partido Nacional-Socialista Alemão e o Vaticano.

13 BROUÉ, op. cit. p. 63.

republicanas e a repressão aos opositores. Nas Astúrias, os trabalhadores das minas, apoiados por anarquistas, comunistas e socialistas, se revoltam contra as condições de trabalho. A municipalidade de Oviedo foi controlada por operários durante doze dias. Liderada pelo general Franco, com o apoio das tropas africanas, a repressão governamental foi brutal: mais de mil mortes e 30 mil presos<sup>14</sup>.

Acusado de corrupção, o governo Lerroux foi dissolvido e novas eleições foram convocadas. A experiência deste período – de retrocesso nas conquistas da República e forte repressão política – marcou uma mudança paradigmática. No pleito de 1935, grupos que haviam apoiado a República mas que em função do desenvolvimento desta estavam politicamente divididos se unem tendo o antifascismo como elemento aglutinador<sup>15</sup> e a formação da Frente Popular<sup>16</sup> foi a concretização deste novo paradigma. Luiz Fernando Nunes explica:

“A atuação da Frente Popular era baseada em oito pontos que englobavam, sobretudo, velhas medidas e reivindicações republicanas (reforma agrária e o remanejamento do ensino), mas, estranhamente, excluía medidas de cunho socialista. No entanto, uma cláusula que prometia anistiar, em caso de vitória da esquerda, cerca de 30 mil presos e proporcionar-lhes imediata reintegração ao trabalho foi o maior impulso para a participação dos anarquistas no pleito eleitoral. Com isso, dada a vitória da Frente Popular, as cadeias foram tomadas por movimentos que, antes do decreto de anistia, soltaram seus companheiros encarcerados e exigiram a imediata reintegração deles ao trabalho, o que, de fato, não aconteceu. Dessa maneira, verificaram-se inúmeros incidentes entre os trabalhadores e a *Guardia Civil*. Os patrões, num ato de contestação e defesa, fechavam as portas das fábricas, e os proprietários de terras não contratavam trabalhadores para a colheita. As igrejas foram os alvos da ira dos trabalhadores; inúmeras delas foram incendiadas. A Frente conseguiu a demissão do primeiro-ministro Valladares, assumindo em seu lugar Manuel Azaña, cujo primeiro ato foi decretar a anistia que abrangia, inclusive, líderes anarquistas. Em seguida, determinou a reintegração dos despedidos em 1934 e colocou em pauta a reforma agrária. Pouco tempo mais tarde, Azaña foi substituído por Casares Quiroga que, imediatamente, destituiu o presidente Zamora e nomeou o próprio Azaña para o cargo.”<sup>17</sup>

Pierre Villar afirma que a Espanha de Franco é resultado de um pronunciamento clássico<sup>18</sup>. No dia 18 de julho de 1936, o general Francisco Franco dirigiu o primeiro manifesto ao povo espanhol. Stanley Payne afirma que este manifesto fazia uma avaliação sobre a conjuntura espanhola: um

---

14 CERQUEIRA, João. Arte e literatura na guerra civil de Espanha. Porto Alegre: Zouk, 2005. p. 19

15 BROUÉ, op. cit, p. 62.

16 Aliança política pelos partidos Esquerda Republicana, Unión Republicana, Partido Socialista, Partido Comunista, Partido Obrero Marxista Unificado, Partido Sindicalista, Esquerda Catalã e pelos sindicatos CNT e UGT.

17 NUNES, Luiz Fernando. A resistência operária frente ao levante Fascista na Guerra Civil. Revista Têxtil, Nova Friburgo, n. , p.0-0, 01 jan. 2011. Disponível em: <<http://www.docentesfsd.com.br/artigos.php?exibir=Artigos&id=186>>. Acesso em: 14 set. 2011.

18 Os *pronunciamientos* eram uma forma recorrente de intervenção do exército na vida política do país através de “declaraciones, en estímulos o amenazas formulados por generales prestigiosos con la intención de influir en la política del gobierno.” Segundo Payne, os pronunciamentos tomavam diversas formas: rebeliões de quartel, deposição de governos e golpes de estado. In.: PAYNE, Stanley. Los militares y la política en la España contemporánea. [S.l.]: Ruedo Ibérico, [1967]. p. 15.



estado de desordens no qual aumentavam as atividades subversivas e antipatrióticas. Por fim, o manifesto conclamava para união em torno de um movimento “cuyos líderes estaban dispuestos a hacer ‘reales en nuestra patria, por primera vez y en este orden, la trilogía, fraternidad, libertad e igualdad.’”<sup>19</sup>

Os militares esperavam uma rápida vitória sobre a República. Na contramão dos acontecimentos, o Governo que já sabia da conspiração acreditava que ela poderia ser desbaratada dentro de parâmetros legais. Frente a este novo *pronunciamento* uma situação se destacou: a mobilização popular em prol da república. Antony Beevor faz um quadro bastante preciso destes primeiros dias do conflito:

“En casi todas las ciudades y pueblos, la secuencia que siguió al levantamiento vino a ser la misma: las fuerzas sublevadas salían a la calle y se apoderaban de los edificios oficiales, sobre todo del ayuntamiento. Donde no existía guarnición, guardias civiles, falangistas y gentes «de orden» armados de escopetas y tercerolas hacían las veces de militares y proclamaban en términos oficiales el estado de guerra, que mucha gente agolpada en las plazas de los pueblos creía que se hacía por orden del Gobierno de Madrid.

Las organizaciones obreras, la CNT y la UGT, declaraban la huelga general y acudían al gobierno civil en busca de armas, que se les negaban o se les decía que no existían. Levantaban entonces barricadas pero, sin medios para defenderse, eran fácilmente derrotados y muertos por las fuerzas rebeldes que luego ejecutaban sumariamente a cualquiera que hubiese quedado con vida, desde el gobernador civil hasta el último cargo sindical. En cambio, si las tropas no se decidían a salir de sus cuarteles, o tardaban en hacerlo, y los obreros estaban armados, las cosas sucedían de forma muy distinta: el simple cerco de un cuartel era a veces más que suficiente para conseguir que los sublevados se rindieran.”<sup>20</sup>

O presente trabalho de conclusão de curso objetiva analisar de que maneira essa grande mobilização popular, que se expressou através de uma experiência revolucionária espontânea na Espanha conflagrada, foi paulatinamente desmobilizada e substituída por uma nova forma de fazer a guerra e por um novo objetivo na luta pelo governo republicano a partir da ascensão de Largo Caballero ao poder. Para lograr tal objetivo, analisarei essa questão através da propaganda cartazista fartamente produzida nos anos do conflito.

## **O cartelismo na Espanha conflagrada**

A triste história da guerra civil que assolou a Espanha no final da primeira metade da década de trinta foi marcada pelo intenso recurso à propaganda política por ambos os lados do conflito.<sup>21</sup>

---

19 Idem, p. 299.

20 BEEVOR, Antony. La guerra civil española. Barcelona: Critica, 2005.

21 Ver Capítulo 1.

Na primeira metade do século vinte, os grandes acontecimentos históricos, tais como a Primeira Guerra Mundial, a Revolução Russa, as ditaduras nazi-fascistas e a Segunda Guerra Mundial, não prescindiram da propaganda durante o curso de seus acontecimentos. Na Espanha conflagrada não foi diferente, a propaganda política foi feita em todo o lugar: na imprensa, nas artes, no teatro, nos cartazes, nos panfletos e, pela primeira vez, no rádio.

No presente estudo, analisaremos a problemática do enquadramento da mobilização popular através do cartaz de propaganda. Esta perspectiva se justifica pela ausência de trabalhos sobre o conflito que utilizam os cartazes de propaganda como fonte de análise. O *cartelismo* é um fenômeno pouco averiguado e sua leitura pode ser a chave para compreensão das ideias e das relações entre os diversos agentes políticos do período, principalmente nos primeiros dois anos da contenda.

Fernanda Viana<sup>22</sup> estuda como diferentes países lançaram mão da propaganda política através dos cartazes e outdoors no contexto da Primeira Guerra Mundial. Os estudos de casos feitos por Viana podem, por analogia, auxiliar na compreensão do meu problema referente a Espanha. No caso britânico, no começo do conflito o principal tema da propaganda política era o recrutamento e o apelo ao esforço de guerra. Ao passo que no final do conflito se intensifica a estratégia da “*atrocities propaganda*”: estilo de propaganda que se baseava na denúncia e divulgação das atrocidades cometidas pelos inimigos. Os estadunidenses, por seu turno, investiram numa propaganda baseada nas técnicas da publicidade comercial objetivando explicar motivos pelos quais o país entrou no conflito e mobilizou voluntários através de mensagens patrióticas.

No caso soviético a propaganda foi utilizada para fortalecer a identidade do novo regime. Saem as palavras de ordem do período pré-revolucionário, para entrar palavras com conteúdo marxista de aprovação ao novo regime, apelando para unidade. O construtivismo<sup>23</sup> aparece como tema estético dos cartazes. Entre as características dos cartazes soviéticos, explicadas pela autora, estão: a tipografia arrojada com a utilização de fontes sans-serifs, o texto apresenta maiores preocupações óticas do que fonéticas, predomínio do desenho, da fotografia e da fotomontagem e desrespeito as regras de proporção, simetria e orientação na composição visual. A adoção de símbolos fora importante para exprimir a identidade do novo regime (estrela, foice e martelo, etc) que eram fáceis de serem memorizados. O cartaz, segundo a autora, se revelou “num notável

---

22 VIANA, Fernanda. O cartaz e o outdoor ao serviço da comunicação política. Covilha: [n.s.], 2003. Disponível em: <[www.bocc.ubi.pt/pag/viana-fernanda-cartaz-outdoor.pdf](http://www.bocc.ubi.pt/pag/viana-fernanda-cartaz-outdoor.pdf)>. Acesso em: 17 abr. 2010.

23 O **Construtivismo Russo** foi um movimento estético-político iniciado na [Rússia](#) a partir de [1919](#), como parte do contexto dos movimentos de [vanguarda no país](#), de forte influência na [arquitetura](#) e na [arte ocidental](#). Ele negava uma "arte pura" e procurava abolir a idéia de que a arte é um elemento especial da criação humana, separada do mundo cotidiano. In: CONSTRUTIVISMO russo Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Construtivismo\\_russo](http://pt.wikipedia.org/wiki/Construtivismo_russo)>. Acesso em: 20 maio 2011.

instrumento persuasivo contribuindo para o estabelecimento de uma coesão sólida entre a massa popular e a ideologia comunista”<sup>24</sup>.

Beatriz de las Heras<sup>25</sup> fez um estudo pontual sobre as representação das mulheres nos cartazes, nas fotografias e nos documentários produzidos durante a Guerra Civil Espanhola. A autora argumenta que a partir de 1936 houve um processo de ressignificação do papel feminino em função da atuação delas na retaguarda, e que essa mudança pode ser vista através de três representações femininas : a mulher de costumes, a mulher sublime e a mulher antifascista.

É interessante notar que no trabalho de De las Heras os cartazes são utilizados como parte de um conjunto de fontes, que abrangem as fotografias e o cinema. Em função dessa escolha, De las Heras não problematiza o cartaz enquanto um tipo específico de linguagem de propaganda política. Contudo, é importante salientar a opção da autora em trabalhar com essas fontes em conjunto, buscando nelas visualidades em comum - as três diferentes representações das mulheres.

## Cartazes na internet

Existem inúmeras páginas sobre a Guerra Civil Espanhola com variados conteúdos e objetivos. Essa profusão de sítios confere atualidade à proposta de pesquisa. A seguir, apresentarei três sites que, apesar de suas diferenças de conteúdos e objetivos, possuem uma característica em comum: visam perpetuar a memória do lado republicano do conflito.

O sindicato Unión General de Trabajadores expõe uma galeria de cartazes no seu site<sup>26</sup> no espaço “Nuestra Historia”, dedicado à celebração da memória do sindicato. A associação “El canto del búho” foi criada em 2003 e, segundo seu sítio<sup>27</sup>, com intuito de construir um pensamento diferente frente ao fenômeno do pensamento único e hegemônico produzido pela globalização. Objetiva ser um espaço de recuperação da memória história. Seu site, publica os cartazes catalogados por temas (antifascismo, militarismo, partidos políticos, etc).

Outra página consultada foi o GuerraCivil.org<sup>28</sup>. Este é um portal que se propõe reunir os internautas interessados no tema Guerra Civil Espanhola, a abrigar listas de discussões sobre o

---

24 VIANA, op. cit.

25 HERAS, Beatriz de Las. La representación de la mujer en carteles, fotografías y cine documental. Madrid, 1936-1939. O Olho da História, Salvador, n. 13, p.10-30, 01 dez. 2009. Disponível em: <<http://oolhodahistoria.org/n13/artigos/beatriz.pdf>>. Acesso em: 11 mar. 2010.

26 UNIÓN GENERAL DE TRABAJADORES (Madri). Carteles de la Guerra Civil. Disponível em: <Madri 88-280004>. Acesso em: 13 fev. 2010.

27 EL CANTO DEL BÚHO (Espanha). Carteles. Disponível em: <[http://www.elcantodelbuho.org/carteles/1A\\_GuerraCivil.html](http://www.elcantodelbuho.org/carteles/1A_GuerraCivil.html)>. Acesso em: 13 fev. 2010.

28 MANUEL SANROMÀ (Espanha). Carteles republicanos de la Guerra Civil Española. Disponível em: <<http://www.guerracivil.org/Carteles/Index.htm>>. Acesso em: 06 jan. 2010.

conflito e publicar os estudos realizados por seus membros. Foi fundado em 1996 como uma homenagem aos participantes do conflito do lado republicano e, principalmente, aos membros das Brigadas Internacionais, conforme sua apresentação. Nesta página encontramos 213 cartazes republicanos catalogados por autores, neste caso os artistas que faziam o desenho-base dos cartazes

Os cartazes utilizados para o presente trabalho foram pesquisados no Portal de Archivos Españoles (PARES)<sup>29</sup> e selecionados num conjunto de 2080 cartazes. Copiei as imagens e as fichas catalográficas disponíveis fornecidas pelo site no meu computador. Essa ficha possui os seguintes critérios: autor (artista que fazia o desenho base do cartaz), título (a mensagem escrita principal do cartaz), editor (organização política ou ministério do governo que assinava o título do cartaz), impressor (local de impressão dos cartazes), data e notas.

Facundo Tomás argumenta que o estudo historiográfico sobre o *cartelismo* deve se basear num conjunto de cartazes buscando nele as repetições de imagens que permitirão perceber os repertórios da visualidade da época. Para tanto, forjei uma amostra selecionando dos cartazes em que os termos “fascismo” e “antifascismo” aparecem no texto<sup>30</sup>.

A seguir, elencarei alguns critérios que utilizei para selecionar os cartazes. Uma das características do cartaz de propaganda é a sua íntima ligação com o contexto mais imediato. Para podermos fazer uma reflexão a cerca desse enquadramento, que ocorre num período menor de um ano, é imprescindível contarmos com materiais que possam ser datados. A informação data é extraída da ficha catalográfica do PARES.

A análise deste trabalho não se focará nos aspectos estéticos do cartaz. Entendendo que a imagem no cartaz de propaganda se constitui numa mensagem, cujo objetivo é estabelecer uma comunicação entre o produtor do cartaz e as grandes massas, meu objetivo é analisar o conteúdo destas mensagens, relacionando-os com o contexto no qual se insere e buscar as mudanças que elas vão sofrendo ao longo do período do conflito.

A experiência do *cartelismo* na Espanha se caracterizou pela pluralidade. O cartaz foi o meio pelo qual muitos grupos políticos se comunicaram com a população, por que haviam condições propícias para a produção destas peças: artistas mobilizados, com acesso a materiais de produção, impressão e uma rede de distribuição nas cidades de Barcelona, Madri e Valência. Uma das bases desse processo de desmobilização, conforme veremos no decorrer do trabalho, é justamente o sufocamento dessas vozes dissonantes. Portanto, um dos critérios de seleção dos cartazes é a

---

<sup>29</sup>Projeto de difusão do patrimônio histórico e documental espanhol através da disponibilização, na internet, do acervo que está digitalizado. In.: ESPANHA. Subdirección General de Publicaciones Información Y Documentación. Ministério da Cultura (Ed.). **Los carteles de la guerra civil española**. Disponível em: <<http://pares.mcu.es/cartelesGC/>>. Acesso em: 31 mar. 2010.

<sup>30</sup> TOMÁS, Facundo. Guerra civil española y carteles de propaganda: el arte y las masas. In.: Revista Olivar, vol 7, no 8, 2006, p 63-85. P. 64

diversidade, ou seja, procurar mostrar as diferentes vozes, as vozes dissonantes e discordantes.

Facundo Tomás afirma que não se deve analisar o fenômeno do cartelismo, historiograficamente, como a pintura ou a escultura. Sua diferença em relação a essas duas formas de expressão artística se estabelece na medida em que o cartaz é uma imagem de comunicação com as massas, no qual o valor da obra original é servir de base para sua multiplicação infinita e sua vida útil é efêmera, conforme discutiremos aprofundadamente no primeiro capítulo. Em suma: há muitos cartazes, muitos exemplares de um mesmo cartaz e muitos cartazes sobre um determinado tema. A análise incidirá sobre a repetição temática. Nas palavras de Tomás:

“El conjunto, por contra, suministra datos básicos sobre la visualidad de una época. Todo estudio historiográfico debe ser, pues, necesariamente de conjunto; cada elemento aislado no posee interés; en cambio la repetición es fundamental; deben interesar especialmente aquellos capaces de dar razón de tendencias generales.”<sup>31</sup>

Dentro da perspectiva proposta para o trabalho e após extensa análise de todos os cartazes do PARES cheguei a existência de três tendências mestras. Na primeira delas, a milícia, os milicianos e, o grande diferencial, as milicianas eram os protagonistas de uma intensa propaganda de mobilização popular. A segunda é o acirramento das disputas entre os protagonistas do campo republicano a cerca dos rumos do conflito. Por último, a terceira tendência é a nova ordem republicana, na qual o miliciano é substituído por um novo tipo de soldado, disciplinado. Esta análise se baseará no cruzamento da análise individual de alguns cartazes, estabelecidos como base para compreendermos as tendências gerais, com a análise historiográfica do contexto em que eles se inserem e a comparação deste cartazes com outros da mesma tendência.

A escolha de trabalhar com imagens, especificamente cartazes de propaganda, impõe alguns caminhos metodológicos próprios, nos quais contribuições de diferentes áreas do conhecimento serão imprescindíveis para a leitura da fonte imagética.

O estudo histórico baseado no uso de imagens é um fenômeno recente. Paulo Knauss afirma que isso se baseia numa tradição historiográfica erudita de crítica documental, em que a pesquisa e a fonte histórica se revestem de caráter comprobatório.

“Este modelo foi validado pela concepção cientificista de documento e traduziu a afirmação da objetividade do conhecimento como dado. É nesse sentido que as imagens foram desprezadas. De modo geral, a possibilidade de usá-las como provas não favoreceu a sua valorização pela historiografia que restringiu o uso das imagens às situações em que as fontes escritas não se evidenciavam suficientes, como no caso do estudo da Antigüidade.”<sup>32</sup>

---

31 TOMÁS, op. Cit.

32 KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. Revista Anos 90, Porto Alegre, n. 15 , p.151-168, 28 dez. 2008. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/7964>>. Acesso em: 09 abr. 2010.

Para Knauss, esse movimento de rejeição às fontes imagéticas sofre uma inflexão a partir da década de setenta, quando os historiadores da história cultural recuperam as imagens como objeto de análise para história ao passo de um grande processo de crítica da condição probatória das fontes históricas. Ao longo das últimas décadas, inúmeros trabalhos surgiram e consolidaram a análise de algumas imagens, tais como a fotografia e o cinema.<sup>33</sup>

Entretanto, o cartaz de propaganda é um gênero imagético pouco privilegiado entre historiadores, o que nos coloca diante de um problema: a ausência de referências teóricas e metodológicas no campo da história para a análise deste tipo de material.

A metodologia deste trabalho se baseia no entendimento do cartaz possui uma dupla condição: a primeira é enquanto gênero específico da propaganda comercial, na qual a imagem é comunicativa e busca veicular uma mensagem específica. A segunda enquanto um veículo de propaganda política, na qual esta mensagem específica se insere dentro de um contexto de embate político.

Roland Barthes<sup>34</sup> afirma que em publicidade a significação da imagem é intencional e pautada, a priori, por certos atributos do produto. Para Barthes, a mensagem publicitária pode ser dividida em duas: a denotada, que é extraída da descrição iconográfica dos elementos do cartaz. Esta representação, contudo, dependerá do conhecimento cultural do receptor. A mensagem conotada é extraída dos significados da composição visual (imagem e texto) da peça publicitária. O autor argumenta que as figuras da retórica clássica, principalmente a metáfora e a metonímia, podem ser aplicados na compreensão do significado da mensagem publicitária, que é o objetivo primeiro da nossa análise.

Georges Péninou, conforme análise de Christiane Santarelli,<sup>35</sup> elaborou um estudo sobre as formas de expressão da imagem publicitária e elaborou um método de análise. O autor argumenta que a imagem publicitária emite duas mensagens: de apresentação, que se refere ao nível denotativo, e de simbolização, que se refere ao significados conotativos da mensagem.

O método de Péninou se baseia no desmembramento de todos os elementos da peça publicitária separando-os em dois planos: significante e significado. No plano do significante,

---

33 Para o cinema, Marc Ferro possui uma extensa obra de análise, na qual destaco “O filme: uma contra análise da sociedade?”. Na fotografia, Boris Kossov faz uma profícua análise do uso da fotografia como fonte histórica no livro “Fotografia e História”.

34 BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

35 PÉNINO, Georges. Semiótica de la publicidad. In.:

SANTARELLI, Christiane Paula Godinho; SOUZA, Sandra Maria Ribeiro de. Contribuições para uma história da análise da imagem no anúncio publicitário. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 31, n. 1, p.133-156, 2008. Jan/jun. Disponível em: <<http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/rbcc/article/viewDownloadInterstitial/4813/4526>>. Acesso em: 06 abr. 2010.

denotativo, estão os componentes visuais (mensagem icônica) e textuais (mensagem linguística) da peça. No plano do significado, conotativo, estão os valores e as funções desses elementos. O regime conotativo dá destaque as qualidades do produto através do uso de figuras retóricas na imagem.

No primeiro capítulo tratarei de dois assunto. Primeiro, analisarei a história do cartaz de propaganda e as vicissitudes do cartaz enquanto imagem e enquanto peça de propaganda política. Num segundo momento, abordarei as ações de propaganda nos dois lados da Espanha em conflito. No segundo capítulo analisarei as representações das milícias na propaganda *cartelista* nos primeiros meses do conflito, quando elas foram protagonistas de uma intensa campanha propagandística de mobilização popular. No terceiro e último capítulo, abordarei a substituição da milícia na propaganda republicana por um novo tipo de combatente: o soldado do exército Republicano.

## PRIMEIRO CAPÍTULO – CARTAZ NA FRONTEIRA DA ARTE, DA POLÍTICA E DA PROPAGANDA

Neste capítulo analisarei, primeiramente, o cartaz de propaganda: a técnica de produção artística e suas implicações sobre o produto final. Em seguida, tratarei do cartaz enquanto um meio de propaganda política. Na segunda parte deste capítulo, analisarei os esforços propagandísticos na Espanha conflagrada, bem como as iniciativas individuais de técnicos de propagandas e desenhistas de cartazes na luta contra o fascismo. Também falarei das estruturas de propaganda montadas por ambos lados do conflito, suas transformações ao longo do conflito e suas estratégias principais.

### ***O cartaz de propaganda: sua história e linguagem***

O cartaz de propaganda que conhecemos hoje surgiu do final do século XIX e foi possível graças à melhoria na técnica de impressão de imagens, a litografia<sup>36</sup>, e ao gênio de um homem, Jules Chéret, que canalizou estes avanços tecnológicos para criar um novo tipo de expressão artística.

O primeiro aporte de Jules Chéret à história do cartaz de propaganda acontece quando ele volta da Inglaterra, no ano de 1866, e começa a realizar cartazes com uma máquina de impressão inglesa nova, baseada nos desenhos de Alois Senefelder, que permitia ao pintor realizar “directamente sus diseños en la piedra litográfica, devolviendo así a la litografía ese carácter de medio directo de creación (...).”<sup>37</sup> Isso significou uma ruptura importante na técnica litográfica que até então era comumente utilizada para impressão e cópia de textos e imagens.

John Barnicoat argumenta que as contribuições de Chéret permitiram ao cartaz de propaganda ser uma “especie de taquigrafia visual que permitiría expressar ideas de una forma sencilla y directa.”<sup>38</sup> Ou seja, a técnica de produção do cartaz permitia aos seus produtores acompanharem os acontecimentos mais recentes, o cotidiano, dada a velocidade e agilidade na produção de novas

---

36 A litografia é uma técnica de desenho e impressão inventada por Alois Senefelder em 1796. Este autor de teatro não encontrava editores interessados em publicar suas peças, por isso procurou um meio de imprimir-las rápida e economicamente. A técnica consiste no seguinte: o litógrafo produz um molde. Nele, primeiro ele desenha com um lápis à base de tintas gordurosas sobre uma pedra calcária de grão fino. Feito o desenho, um tratamento físico-químico é aplicado à pedra a fim de prepará-la para impressão. O tratamento separa o molde em duas partes: o desenho saliente (ao contrário da técnica da xilogravura na qual o desenho é feito através de sulcos no molde), e a branca, que é a área sem desenho. Esse molde em pedra permite a impressão precisa de várias cópias da mesma imagem. Só para termos uma ideia, no ano de 1848 era possível imprimir 10.000 cópias de uma imagem por hora através desta técnica. In.: HEITLINGER, Paulo. A litografia (1796 - hoje). Disponível em: <<http://tipografos.net/tecnologias/litografia.html>>. Acesso em: 12 jun. 2010.

37 BARNICOAT, John. Los carteles: su historia y lenguaje. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976. p. 8.

38 Idem, p 24.



peças. Neste sentido, Walter Benjamin argumenta:

“Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse procedimento muito mais preciso que distingue a transcrição do desenho numa pedra de sua incisão sobre um bloco de madeira ou uma prancha de cobre, permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas.”<sup>39</sup>

Benjamin destaca que a litografia, enquanto processo de reprodução e meio de criação artístico, equiparou as artes gráficas à imprensa na medida em que possibilitou uma exigência de atualidade. Para termos uma ideia no Portal de Archivos Españoles existem catalogados 2.280 cartazes<sup>40</sup> que racionado pelo número de dias do conflito, resulta em mais de um cartaz publicado diariamente.

A consolidação da litografia como um meio de criação artística por Chéret implicou na exploração de um novo espaço para a exposição artística: as ruas. A Paris, à época de Jules Chéret, era uma cidade em transformação: os prédios do período da Revolução estavam sendo demolidos e as ruas substituídas por amplos boulevards. Portanto, a segunda razão para o nome de Chéret ocupar um lugar de destaque na história do cartaz é justamente a exploração deste novo local. Suas obras não eram grandes peças publicitárias, mas sim obras de grande valor artístico cujo lugar de exposição era a rua. John Barnicoat afirma: “Los carteles de Chéret aparecieron como una forma artística nueva y vital sobre las austeras paredes de esta ciudad remozada.”<sup>41</sup>

Contudo, John Barnicoat faz uma importante ressalva:

Gracias al éxito material de esta exhibición pública del arte, se há llegado a decir que los carteles son una galería de arte en la calle. En caso de Chéret, esta frase es una descripción justa. Sin embargo, la idea de que hay que limitarse a desplegar pinturas en la calle para llevar arte de calidad a las masas es un error básico (...) Chéret aplicaba la técnica del litógrafo ilustrador de libros, pero la empleaba a una escalay con un estilo próprios de un maestro como Tiépolo. Sin embargo, la gran aportación de su genio es la introducción de un tercer elemento: poner su indudable maestría como dibujante al servicio del lenguaje popular de su tiempo.”<sup>42</sup>

O pintor francês Henri de Toulouse-Lautrec aportou uma nova contribuição: a consolidação do cartaz como uma forma de expressão artística independente. Esta nova forma se caracterizou pela diminuição da influência dos caracteres decorativos e da pintura tradicional, e, por outro lado, uma maneira de se expressar artisticamente baseada na objetividade, no caráter direto e simples das

---

39 BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (3ª versão). In: Coleção Os pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

40 MUNDET, José Ramón Cruz. Los carteles de la guerra civil española. In.: [http://pares.mcu.es/cartelesGC/pdf/Presentacion\\_Carteles.pdf](http://pares.mcu.es/cartelesGC/pdf/Presentacion_Carteles.pdf), acessado em 21/03/2010.

41 BARNICOAT, op. cit.

42 Idem.

imagens e das mensagens.<sup>43</sup>

“El predominio de la sencillez que ellos, y grandes diseñadores como Toulouse-Lautrec, habían establecido pasa ahora a formar parte de lo que la mayoría consideraba como técnica apropiada del cartel.” E essa simplicidade na composição da imagem se justifica na medida em que o cartaz está na rua, ele faz parte da paisagem das grandes cidades e nada indica ou obriga o transeunte a olhá-lo, senão ele próprio. Isso resulta numa composição artística na qual se valoriza a capacidade de entendimento da mensagem num curtíssimo espaço de tempo. Como consequência disto, a imagem possui uma vida útil efêmera, sendo reforçada a sua condição de anúncio, um aviso de atualidade imediata cujo destino é ser substituída por outra imagem mais atual<sup>44</sup>.

Outra característica do cartaz de propaganda é a relação entre texto e imagem. Miguel Rojas Mix argumenta que o cartaz inverte a relação entre texto e imagem: o texto é indispensável, mas a imagem é o elemento principal na relação. Neste sentido, imagem e texto compartilham um desejo de legibilidade, cujo sentido deve ser fulgurante. Nas palavras de Mix o “afiche és un texto que se ve.”<sup>45</sup>

Esse conjunto de caracteres postulados até agora – produção massiva, exposição nas ruas, mensagem clara e de fácil entendimento – nos leva ao objetivo final do cartaz publicitário: seu intuito de convencer. Milguel Mix afirma que “la función del mensaje publicitario es esencialmente conotativa, centra sobre el destinatário y su fin es seducir al consumidor.”<sup>46</sup> Segundo o autor, a sedução, ao contrário da persuasão, suspende o raciocínio e “permite que ele operador pueda manipular al público, porque él conoce el valor completo de las imágenes y los términos que utiliza.”<sup>47</sup>

João Cerqueira resume bem as condições da imagem no cartaz de propaganda:

“O cartaz não pôde desenvolver um raciocínio composto de múltiplos argumentos, estando limitado a uma só mensagem, de entendimento imediato, mas sem outros suportes além de uma imagem expressiva e frases incisivas. Mas, num país pobre e analfabeto, sem acesso generalizado à mídia, essa teria necessariamente de ser, pelos reduzidos custos e facilidade de compreensão, um dos meios mais utilizados pelas forças políticas.”<sup>48</sup>

Conforme discutido na introdução deste trabalho, minha pesquisa parte de uma hipótese tangenciada, subentendida ou não problematizada pela historiografia sobre o *cartelismo*: o entendimento deste como um suporte da propaganda política.

---

43 Idem, p. 24.

44 TOMÁS, op. Cit.

45 MIX, Miguel Rojas. El imaginario: civilizacion y cultura del siglo XXI. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006. p. 153.

46 Op. cit p 34

47 Op. cit p 34

48 CERQUEIRA, op. cit.

Jean-Marie Domenach afirma que a propaganda política é uma empresa surgida no século XX ao final de uma evolução que lhe proporciona um público - a massa moderna – e uma técnica, ou seja, as novas técnicas de informação e comunicação. Assim, a propaganda seria uma linguagem destinada às massas cujo objetivo é influenciar a opinião pública e modelar as condutas sociais: “a propaganda sugere ou impõe crenças e reflexões que, amiúde, modificam o comportamento, o psiquismo e mesmo as convicções religiosas ou filosóficas.”<sup>49</sup>

O cartaz de propaganda frente a outras tecnologias surgidas no período como o rádio, a televisão e o cinema pode ser considerado como a mais arcaica destas tecnologias de informação e comunicação. Contudo, não podemos negar sua efetividade como meio de comunicação de massa. A maioria da população espanhola do primeiro quarto do século XX não tinha acesso a essas tecnologias. Outro aspecto que é relevante é a alta taxa de analfabetismo. O cartaz, portanto, cumpre um importante papel de meio de comunicação na medida em que é de entendimento fácil e que chegava a um grande número de pessoas.

Nessa perspectiva, entender o cartaz como um suporte de propaganda política nos ajuda a entender duas de suas características durante a Guerra Civil Espanhola: a primeira, como expressão icônica do combate coletivo, suas razões e os objetivos das forças em luta. Segundo, como um sistema de coordenação social, no qual através do cartaz e de outros meios de comunicação de massa se orientava a população a respeito da organização da retaguarda.

Maria Helena Capelato fez um estudo sobre a utilização da propaganda política durante os períodos varguistas e peronistas, numa perspectiva comparada. A autora argumenta que a propaganda política é um tema importante nos dias cotidianos, pois ajuda a desvendar os procedimentos usados na construção e divulgação de um imaginário político.

No trabalho, Capelato argumenta que, neste período, imagens e símbolos circularam pela sociedade, retrabalhados pela propaganda e utilizados pela propaganda com um objetivo: “transmitir aos receptores das mensagens um conteúdo carregado de carga emotiva capaz de obter resposta no mesmo nível, ou seja, reações de consentimento e apoio ao poder.”<sup>50</sup> Por fim, a autora afirma que a propaganda é uma forma de representação política que produz imaginários sociais capazes de conformar ideias. Esses imaginários, segundo Eliana Dutra, são o espaço de enfrentamento político. Nesse espaço, as imagens que respondem ao conflito são fundamentais nas práticas políticas de arregimentação ao mobilizarem “ressentimentos, frustrações, medos e

---

49 DOMENACH, Jean-marie. A propaganda política. Brasil: Ridendo Castigat Mores, 2005. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/proppol.html>>. Acesso em: 12 mar. 2010.

50 CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política no varguismo e peronismo: caminhos metodológicos. In: GUAZZELLI, Cesar A. B.; PETERSEN, Sílvia R. F.; SCHMIDT, Benito B.. Questões de teoria e metodologia da história. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000. p. 59-74.

esperanças com intuito persuasivo.”<sup>51</sup>

Para Bronislaw Bazcko todo poder (particularmente todo poder político) se cerca de representações coletivas e o âmbito do imaginário é capital para seu projeto. O imaginário social é um aspecto da vida e da atividade dos agentes sociais, referenciado no âmbito do simbólico e através do qual esses agentes designam suas identidades. Bazcko afirma que em cada conflito social (revolta, guerra, revolução) as ações das forças presentes tem condições simbólicas de possibilidade. Nesse sentido, os movimentos políticos e sociais conflitantes necessitam de emblemas para se representarem, visualizarem suas identidades e se projetarem ao passado e ao futuro.<sup>52</sup>

### ***A propaganda na Espanha conflagrada: mobilizações individuais e coletivas***

O fenômeno do cartelismo durante a Guerra Civil Espanhola está ligado a duas tendências da primeira metade do século vinte. A primeira destas, já discutida na introdução deste trabalho, é o uso generalizado do cartaz nos principais eventos políticos, como a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa. A segunda, é a crescente mobilização de artistas e intelectuais no combate ao fascismo a partir da década de vinte.

A ascensão do nazifascismo nas décadas de 20 e 30 foi um acontecimento deveras denunciado e confrontado pelos setores ligados à arte. Artistas plásticos, intelectuais e escritores se uniram em associações<sup>53</sup> de classe e através de congressos<sup>54</sup> procuraram se posicionar politicamente contra as ditaduras de matriz nazifascista, denunciando a repressão que estas praticavam contra os setores culturais e artísticos e, nas palavras de João Cerqueira, assumiram “o compromisso de utilizar a cultura como uma arma na defesa da democracia.”<sup>55</sup>

Sobre as origens do cartelismo na Espanha, o historiador Mike Blacksmith resume:

“El cartelismo en España, se inició, como no, por los festejos taurinos y patronales, destacando talleres residentes en Barcelona y Valencia. Con el correr de los tiempos, todas las ciudades importantes contaron con talleres de impresión de carteles, y el cartelismo de

---

51 DUTRA, Eliana Freitas. O ardil totalitário: o imaginário político no Brasil dos anos 30. Belo Horizonte: Ufmg, 1997.

52 BACZKO, Bronislaw. Los Imaginarios sociales : memorias y esperanzas colectivas. Buenos Aires: Nueva Vision, 1991. 199 p.

53 Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários (1932), Aliança de Intelectuais Antifascistas pela Defesa da Cultura (1935).

54 Congresso Mundial Contra a Guerra (Amsterdã, 1932), Congresso Mundial da Juventude Contra a Guerra e o Fascismo (Paris, 1933), Congresso Internacional de Escritores (Madri e Valência, 1936).

55 CERQUEIRA, op .cit.

toros y fiestas patronales alcanzó un nivel de gran producción (...).”<sup>56</sup>

Na década de trinta o cartelismo estava no auge. Havia uma série de exposições e competições de cartazes em Valencia e Barcelona. Os desenhistas estavam organizados em sindicatos, conforme veremos adiante, e, a partir da eleição de 1936, houve uma intensa mobilização política. Neste sentido, Carles Fontseré afirma:

“Los artistas, tenían una pertenencia política de izquierda anterior al 19 de julio y habían forjado su estilo más o menos revolucionario en la experiencia de las campañas electorales de la Republica y (...) el pluralismo de ideas expresadas en los carteles (...) son, asimismo, la manifestación personal de un grupo de artistas (...) que no tuvieron tiempo suficiente para cortar el cordón umbilical que los unía a su reciente pasado de profesionales de la publicidad comercial (...).”<sup>57</sup>

## Homens de arte, política e comunicação: breves notas biográficas

Helios Gomez foi um artista de grande destaque no período anterior à guerra. Foi ilustrador de livros, periódicos e um dos introdutores do expressionismo entre ilustradores anarquistas. Politicamente Gomez se destacou como um dos fundadores do Sindicato de Dibujantes Profesionales (SPD) sendo seu primeiro presidente. Após a guerra, Gomez passou por inúmeros campos de concentração franceses e, em 1940, foi mandado à Argélia para realizar trabalhos forçados. Após o período argelino, Gomez é repatriado e foge para a França. Mantendo suas atividades políticas, Gomez foi preso novamente em 1945 acusado de ser um dos fundadores do grupo Liberación Nacional Republicana. Ficou na cadeia até o ano de 1954, período no qual manteve atividade de pintor e professor de arte para os outros detentos, vindo a falecer dois anos depois.<sup>58</sup>

Carles Fontseré era um jovem ilustrador na imprensa católica de Barcelona quando a guerra iniciou. Sua atividade artística durante o conflito ocorreu no interior do SPD, do qual se destaca como um dos principais artistas. Participou do conflito militar como membro da Defesa Contra Aeronaves, para qual também desenhou cartazes. Após o conflito, Fontseré também passou pelos campos de concentração franceses, saindo dele para se exilar no México. Mesmo no exílio, Fontseré colaborou com a CNT como pintor e ilustrador. Faleceu no ano de 2007.<sup>59</sup>

---

56 BLACKSMITH, Mike. Arte y propaganda política em la Guerra Civil Española.

<http://www.sbhac.net/arte/Carteles/ArteYPro.htm> Acessado em 10/04/2010.

57 FONTSERÉ, Carles. Consideraciones sobre el cartel de la guerra civil

<http://www.guerracivil.org/Carteles/Fontseré/Articulo.htm> Acessado em 29/03/2010.

58 SARRÓ, Miguel. Los dibujantes anarquistas em la Guerra Civil española. In.: Solidaridad Obrera. Barcelona: CNT-AIT, 2009. P. 46

59 Idem.

Ramon Acín, segundo avalia Miguel Sarró, era “el prototipo de intelectual anarquista. Escultor, pintor, dibujante, critico de prensa y professor de dibujo (...) impulsor de las ideas racionalistas y de la Escuela Moderna de Ferrer y Guardia.”<sup>60</sup> Ramon Acín não foi um produtor de cartazes destacado durante o conflito. Ativo militante da CNT em Huesca, ele e sua companheira foram presos e fuzilados nos primeiros dias da sublevação militar. Contudo, sua trajetória é perpassada por dois encontros que nos revelam as tensões existentes antes e depois do conflito. Em 1932, Ramon Acín ganhou um prêmio na loteria e cedeu o dinheiro ao cineasta Luís Buñel para produção do filme *Tierra Sin Pan*. Por seu conteúdo de forte crítica social o filme foi censurado pelo governo Lerroux que justificou tal atitude alegando que a película depunha negativamente sobre a Espanha. Alguns anos depois, Buñel, devolveu o dinheiro recebido para as filhas de Acín.

Francisco Vidal Pozán foi aluno e amigo de Ramon Acín. Quando este foi preso no início do conflito, Pozán não mediu esforços para tentar salvar o amigo da execução, sem sucesso. Mas Pozán se destacou no final da guerra. Ele e sua companheira organizaram uma “(...) red de evasión del franquismo y del nazismo em Francia, hasta su morte a manos de la Gestapo, em vísperas de la liberación.”<sup>61</sup>

## **Ações de propaganda no campo republicano**

No lado da República, os esforços propagandísticos contaram, a priori, com a mobilização de artistas e técnicos de propaganda em prol da causa republicana e revolucionária ao passo que o governo mantinha uma posição vacilante. E é nesse vácuo que se destacam as mobilizações dos artistas e sindicatos. Carles Fontseré afirma que os cartazes, nos primeiros dias do conflito, ajudaram a criar o clima revolucionário em Barcelona e serviram como chamamento para que outros artistas se engajassem na luta. Nas palavras do autor:

“Pero cuando, al cabo de tres o cuatro días, aparecieron en las calles de Barcelona cantidad de carteles pegados por las paredes, este dio la sensación de que había una voluntad detrás de todo movimiento popular, que no era algarada pasajera o que se había formado como consecuencia del movimiento fascista, sino que era una revolución que empezaba y tenía deseos de continuar.”<sup>62</sup>

A reação político-militar do governo a agressão golpista foi tardia, tanto que é nesse vácuo que as organizações operárias e populares ganharam terreno. No caso da propaganda, esta vacilação

---

60 Idem.

61 Idem.

62 RUIPÉREZ, María. Renau-Fontseré: Los carteles de la guerra civil. *Tiempo de Historia* 5, no. 49 (Dezembro 1978), 10-25.

do governo também ocorreu, sendo os sindicatos, os partidos e as organizações de cunho cultural que capitanearam as primeiras ações propagandísticas. Essas organizações possuíam uma característica em comum: uma mescla de extensão cultural, agitação e propaganda. Lopera faz um importante detaque:

“una mezcla tan íntima que con el tiempo, tanto los organismos dedicados en principio esencialmente a la difusión cultural como los dedicados a la propaganda, acabarían por estructurarse de forma similar; otra, su instrumentalización política de signo partidista; y otra, la subordinación de su actuación a las necesidades de la guerra.”<sup>63</sup>

O Sindicato de Dibujantes Profesionales (SDP) foi fundado em abril de 1936 em Barcelona e seu objetivo era “defender aquella práctica profesional contra los abusos de los intermediarios y directores de empresas comerciales que encargaban trabajo a los dibujantes”<sup>64</sup>. Seu primeiro presidente foi o já citado Helios Gomez.

No começo do conflito o sindicato instalou-se no Palacio de los Marqueses de Barberá e fundou um Comitê Revolucionário, no qual Helios Gómez era o secretário geral e sua composição contava com outros artistas destacados, como Carles Fontseré e Martí-Bas. Nas palavras de Lopera:

“Emprendieron una frenética actividad que, según Fontseré, les llevó a convertirse en ‘el centro de producción gráfica más importante de Barcelona’ y prácticamente en el ‘provedor exclusivo de la U.G.T. y del P.S.U.C. aunque del Sindicato salieron también carteles para el P.O.U.M., la C.N.T., la F.A.I. y otras organizaciones”<sup>65</sup>

Seus membros realizaram um conjunto de trabalhos muito diversificado. Além dos cartazes, posters e panfletos, destacam-se as os grandes muros pintados e as decorações de bibliotecas e casas de combatentes. Lopera destaca também alguns projetos de propaganda monumental:

“un arco de triunfo de signo comunista que levantaron en la Rambla de Canaletas para celebrar el 1.º de mayo de 1937 y una figura monumental representando a un soldado del Frente Popular que erigieron en la Plaza de Cataluña en febrero de 1937 para llamar la atención sobre la Semana Pro Ejército Popular Regular.”<sup>66</sup>

Em Madri teve destaque o *Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes*, vinculado a UGT. Este foi formado em setembro de 1936 a partir da *Unión de Dibujantes Españoles*. Segundo Lopera este sindicato foi formado às pressas afim de proporcionar ocupação aos trabalhadores da publicidade comercial, cujas atividades foram prejudicadas com o começo da guerra. Seu presidente era Gustavo de la Fuente.

O sindicato funcionou em forma de comitê - o *Comité de Taller* - e esteve vinculado a Delagação de Propaganda e Imprensa, da *Junta Delegada de Defesa de Madrid*. Os artistas

63 LOPERA, José Alvarez. Arte para una guerra. La actividad artistica en la España republicana durante la guerra civil. Cuadernos de Arte e Iconografía, Madri, v. , n. 5, p.12-65, 1990. Disponível em: <<http://fuesp.com/revistas/pag/cai0508.html>>. Acesso em: 11 fev. 2011.

64 Idem.

65 Idem.

66 Idem.

trabalhavam por demanda e recebiam um soldo equivalente ao dos milicianos. Por fim, fica subordinado a *Subsecretaría de Propaganda* da delegação do governo nacional.

A ação governamental começa no governo Largo Caballero, em setembro de 1936, quando foi criado o Ministério de Propaganda, em substituição a inexpressiva Oficina de Propaganda. Seu primeiro ministro foi Carlos Esplá, da *Izquierda Republicana*. Este ministério estava dividido em: *Servicio de Información*; *Servicio Español de Información* (censura, seleciona as notícias que podem ser veiculadas, no estrangeiro, sobre a guerra na Espanha) *Ediciones e publicaciones* (edita livros, cartazes, etc); *Cine e radio*; *Discoteca*; *Servicio Fotográfico e Oficina de Prensa Extranjera*. O ministério é criado em Madri, contudo, sua atuação se dará a partir da instalação do governo em Valencia.

A atividade cultural do *Ministerio de Instrucción Pública* não fora expressiva nos dois primeiros meses do conflito. Outros grupos, *Alianza de Intelectuais*, *Altavoz de Frente*, *Cultura Popular*, tomaram a dianteira nas atividades culturais. Jesus Hernandez, comunista, assume o ministério e Wenceslao Roces e Josep Renau foram chamados para conduzir as atividades culturais do ministério. Hernandez, Renau e Roces haviam ocupados cargos na Aliança de Intelectuais Antifascistas e buscaram pautar as atividades do ministério nas atividades da aliança.

“En una entrevista publicada a los pocos días de la llegada de Hernández al ministerio, Alberti afirmó que 'las diferentes secciones empiezan ya a ir actuando, y, de acuerdo con el Ministerio de Instrucción Pública, la Alianza realizará la labor de agitación que a la hora presente corresponde, y, luego, la seria y perseverante renovación artística que la paz exigirá’”<sup>67</sup>

A Aliança era uma seção da Aliança Internacional de Escritores Antifascistas, fundada no ano de 1934 por um grupo de intelectuais que assistiam o I Congresso de Escritores Soviéticos. Apesar da maioria dos participantes serem do PCE, a Aliança possuía um caráter de frente popular.

Jesus Hernandez fez o enlaço institucional entre Belas Artes e Propaganda:

“En el campo de las Bellas Artes consistían en "popularizar y conservar a toda costa" la riqueza artística de España y en conseguir que la D.G.B.A. "deje de ser un organismo puramente arqueológico y se convierta en un centro vital y creador, dedicándola preferentemente a las labores de agitación y propaganda". (...) emprender con rapidez un plan de agitación y propaganda apoyándonos en la música, en el teatro, en el cine, y sobre las consignas cardinales del Frente Popular en estos momentos de la guerra civil”

As ideias de Hernandez eram muito próximas às reflexões sobre arte de Lênin para arte: “la necesidad de que el proletariado asimilase críticamente la cultura burguesa (...) y la utilización del arte para la propaganda de las ideas revolucionarias”<sup>68</sup>. A política oficial de arte e propaganda, em boa parte, bebeu das práticas ocorridas na União Soviética. Carles Fontseré afirmou que pôs em prática, junto com o SDP, táticas de arte e propaganda inspiradas nas soviéticas:

---

67 Idem.

68 Idem.



“métodos de propaganda artística inspirados directamente en los ensayos rusos: trenes pintados (se decoraron más de un centenar de vagones merced a una subvención de 25.000 pesetas del Comité Central de Milicias Antifascistas), pinturas murales, grandes bajorrelieves o monumentos efímeros, como los levantados para la celebración en Barcelona del 1 de mayo de 1937.”<sup>69</sup>

Com a formação do governo Negrín, em maio de 1937, o *Ministério de Propaganda* é absorvido pelo *Ministério de Estado*, onde é criada a *Subsecretaria de Propaganda*. Esta subsecretaria conseguiu certa autonomia de atuação ao receber autorização para atuar por delegação do ministro em todos os assuntos competências de suas respectivas dependências. A Subsecretaria estava subdivida em: *Dirección General de Propaganda; Sección Central con los negociados de registro, personal, habilitación y contabilidad; Asesoría Jurídica; Patronato Nacional de Turismo; Delegaciones en el territorio nacional y en el extranjero e Agencia autónomas de propaganda*.

Em novembro de 1937 o governo proíbe a produção de propaganda independente. A *Subsecretaria de Propaganda* toma conta das ações propagandísticas do Comissariado de Guerra. O serviço de propaganda e informação do Ministério da Justiça também é dissolvido neste período.

## **As ações de propaganda no bando insurreito**

Os primeiros esforços propagandísticos, entre os insurretos, estiveram vinculados às disposições dos vários apoiadores do golpe militar. Jornais e rádios conservadores, a JONS e a *Falange Española* (FE) produziram os primeiros materiais propagandísticos. Aos poucos, com a entrada de alemães e italianos no conflito, cria-se uma estrutura propagandística própria.

A propaganda franquista não contou, a princípio, com meios de produção de equivalentes do lado republicano. No primeiro mês do conflito, as vitórias militares dos sublevados permitiram o controle das regiões sul e sudeste do território espanhol. Os principais centros urbanos – Barcelona, Madri e Valencia – estavam excluídos da esfera de influência rebelde, permaneceram leais ao governo republicano. Nestas cidades se concentravam os principais jornais, os fornecedores de materiais tanto para imprensa quanto para cinema, as rádios mais potentes e os estúdios cinematográficos.

Com o desenrolar do conflito, os esforços propagandísticos foram, paulatinamente, centralizados na estrutura político-administrativa que se conformava nos territórios facciosos. A primeira dessas estruturas era a *Junta de Defensa Nacional* autoridade política colegiada antirrepublicana criada em 24 julho de 1936. Ramón Tamames afirma que a estruturação política no

---

69 Idem.

lado insurreito foi menos complexa em relação ao processo que ocorreu entre republicanos, que fora marcado pela reconstituição da autoridade plena do estado ao passo do processo revolucionário conduzido por organizações políticas tipo CNT, FAI e POUM. Segundo o autor, a organização política facciosa era pautada pelos objetivos táticos de ganhar a guerra e conter a revolução e se moldava:

“(…) perfectamente con las actitudes de orden y jerarquía tradicionales en las fuerzas armadas; y con los puntos de vista de los grupos sociales que las apoiaban (...) que no aceptando las transformaciones del Frente Popular estaban dispuestos muy gustosamente a que fuesen paradas en seco (...)”<sup>70</sup>

Em agosto de 1936 foi criado o *Gabinete de Prensa de la Junta de Defensa Nacional*. Em 1937 o Gabinete foi substituído pela *Delegación del Estado para Prensa y Propaganda*, que a princípio foi vinculada a *Secretaría General del Estado* e, em 1938, foi indexada ao “Ministério del Interior” do estado franquista.

O apoio jornalístico provinha de um conjunto de periódicos de orientação conservadora, que já estavam implantados nas áreas sob jugo franquista, e que contribuíram para ampliar a influência do novo regime. Descatam-se *El norte de Castilla*, de Valladolid, *El noticiario* e *Heraldo de Aragón*, de Aragão e *La gaceta del norte*, de Bilbao.

O rádio foi um instrumento muito mobilizado pela propaganda franquista. Através das rádios *Radio Las Palmas*, *Club Tenerife* e *Radio Tetuan* que os sublevados proclamaram estado de guerra e por meio da *Unión Radio Sevilla* fizeram saber à opinião pública que a sublevação não estava circunscrita ao Marrocos<sup>71</sup>. Entre os anos de 1936 e 1938, a mesma *Unión Radio de Sevilla* transmitiu diariamente as falas de Queipo de Llano. Quintero afirma que os discursos de Queipo de Llano eram simples e virulentos, carregados de insultos contra adversários, porém “con una fuerza plástica y una sencillez de lenguaje que pronto le convirtieron en una verdadera estrella (...) Sus charlas fueron escuchadísimas en uno y otro bando.”<sup>72</sup> Em janeiro de 1937 a *Junta Técnica del Estado* criou a *Radio Nacional de España*. Segundo Quintero, esta rádio era inspirada nos modelos de rádio estatal ítalo-germânico e os alemães ofereceram consultoria técnica e aporte tecnológico, com o transmissor de longo alcance *Lorenz*, fabricado na Alemanha nazista.

---

70 TAMAMES, Ramón. La guerra civil española. [S.I]: [S.I]. [S.I]. p. 312.

71 QUINTERO, Alejandro Pizarroso. A Guerra Civil española, un hito en la historia de la propaganda. El Argonauta Española, Cadiz, n. , p.0-15, 01 jan. 2005. Disponível em: <<http://argonauta.imageson.org/document62.html>>. Acesso em: 19 jul. 2011. p. 8.

72 Idem.

## **CAPÍTULO SEGUNDO – A MILÍCIA COMO FORMA, O MACACÃO COMO UNIFORME E A REVOLUÇÃO COMO OBJETIVO**

Um elemento diferencial do *pronunciamento* militar de 36 em relação às outras intervenções e tentativas de golpes militares foi a mobilização popular rechaçando este golpe. O *pronunciamento*

em compasso ao imobilismo do governo republicano e a grande politização das massas espanholas desencadeou um processo revolucionário em território espanhol. Esse processo revolucionário se caracterizou por uma situação de duplo-poder, no qual o Estado viu suas atribuições serem empoderadas por comitês organizados no âmbito dos sindicatos e partidos. Nessa levada, criaram-se as Comissões de Ordem Pública, os Tribunais Revolucionários e as Milícias, formadas no âmbito dos sindicatos e partidos políticos. As milícias foram a principal força bélica nos primeiros meses do conflito e contiveram a insurreição principalmente nas principais cidades republicanas, como Barcelona e Madri.

A mobilização revolucionária destes primeiros meses foi acompanhada por uma forte campanha propagandística. Nessa propaganda, a figura do miliciano - o operário convertido em soldado - se constitui na forma de representação mais comum do combatente. A figura feminina também foi destaque nesses esforços propagandísticos ora como elemento para convocar e convencer os homens a participarem do conflito, ora numa propaganda destinada as mulheres cujo objetivo era divulgar os valores de uma crescente discussão feminista que estava em voga no contexto espanhol.

### ***A milícia e o novo papel da mulher***

O cartaz 1 foi desenhado por Cristóbal Arteché<sup>73</sup> e publicado nas ruas de Barcelona em agosto de 1936<sup>74</sup>. Arteché era vinculado ao Sindicato de Dibujantes Profesionales, de Barcelona. O sindicato catalão foi um dos pioneiros na execução de cartazes nos primeiros dias do conflito. Essa produção se caracterizou pela ausência de proselitismo partidário e sindicalista e um forte conteúdo mobilizador.

Arteché compôs uma mensagem bastante eficiente. O texto curto e os elementos imagéticos tornam evidentes o objetivo da mensagem: a convocação para o alistamento nas milícias. Essa clarividência dos elementos imagéticos se dá através de pequenas mensagens metonímicas espalhadas pelo cartaz.

---

73 Cristobal Arteché foi um desenhista e ilustrador espanhol, nascido em Gijón no ano de 1900. Trabalhou como caricaturista no jornal La Nación (Argentina), fez cartazes para peças de teatro em Nova Iorque, desenhou cenários para filmes na Califórnia (Estados Unidos), até que retornou à Espanha no ano de 1931. No final do conflito, saiu pela França e de lá para a Argentina, de navio, junto com outros 147 companheiros, permaneceu na cidade de Buenos Aires a pedido de Natalio Botana, do jornal Crítica. Faleceu em Madri no ano de 1964. In.: <http://www.museodeldibujo.com/noticias/noticia.php?nota=6&n='Cristobal-Arteché-ilustraciones-en-el-exilio'>

74 PAZ, Abel. The Spanish Civil War. Paris: Hazan, 1997. p. 68



Ilustração 1: GCE\_SN\_Arteche\_INTERE2

(da esquerda para direita: da Catalunha, do anarco-sindicalismo e do comunismo) funcionam como símbolos das filiações políticas desse grupo.

Este cartaz se destaca por representar uma tendência significativa da Espanha conflagrada: a ressignificação do papel feminino. As discussões sobre o feminismo na Espanha já eram anteriores ao conflito. Quando a guerra estoura e um grande movimento revolucionário foi posto em marcha, as mulheres ganharam um fértil terreno para se libertarem da opressão masculina e ocuparam novos papéis nessa sociedade em conflito.

Margareth Rago, ao estudar a experiência do grupo de anarco-feministas *Mujeres Libres*<sup>75</sup>, afirma que as práticas destas mulheres durante construíram novas subjetividades e modos de ser libertários. Neste sentido, Rago afirma:

“[...] da maneira pela qual subverteram a ordem moral no mais íntimo de seu ser, isto é, na maneira pela qual construíram a si mesmas, olhando-se de maneira independente do olhar masculino projetado sobre elas e, por conseguinte, de como puderam estabelecer novas relações com a/o outra/o. Está em jogo, nesse sentido, ao referir-se às “estéticas da existência”, a pergunta pelo modo como as mulheres contribuíram e contribuem para a

75 O Grupo Mujeres Livres surgiu na Espanha no ano de 1936 através da iniciativa de três mulheres: Amparo Poch y Gascón, Mercedes Comaposada e Lucía Sanchez Saornil. Seu objetivo era lutar pela emancipação da mulher frente a várias formas de opressão: o Estado, a igreja e a família. O Mujeres Livres era uma organização que atuava em várias frentes: alguns grupos que cuidavam de questões de saúde, outros destacados para atividades de educação e moral. Ainda publicou uma revista destinada a difusão das ideias libertárias sobre o feminismo. Em Barcelona, o grupo desenvolvia atividades culturais para mulheres na “Casa de La Trabajadora.”

construção de novos valores e códigos éticos, ajudando a atualizar o imaginário político e cultural de seu tempo.”<sup>76</sup>



Cartaz 2 editado pelo grupo *Mujeres Libres*, impresso em Valência e é atribuído a Luis García Gallo.<sup>77</sup> Esta é uma das poucas peças destinada exclusivamente as mulheres. Texto e imagem compõem uma mensagem de mobilização. Nesta mensagem, a mulher é convocada a defender sua família. O *Mujeres Libres*, com sua histórica luta de combate a opressão masculina, habilmente ressignifica o conceito de família a fim de tentar atingir um maior número de mulheres com esta mensagem. Beatriz de las Heras, em um estudo sobre a representação das mulheres nos cartazes, nas fotografias e no cinema durante o conflito, afirma que a partir de 1936 há um reajuste de gêneros na Espanha conflagrada. Neste novo contexto, a figura masculina se dissolve, em função dos combates

Ilustração 2: GCE\_SN\_Anon\_INTERE1

bélicos, e a mulher vai se responsabilizar por dois espaços: o privado, tradicionalmente já ocupado por ela, na qual representa os papéis tradicionais da mulher, como mãe, filha, irmã, etc. E o público, ocupando postos de trabalho e, no caso analisado, participando ativamente do confronto armado.

76 RAGO, Margareth. Novos modos de subjetivar: a experiência da organização Mujeres Libres na Revolução Espanhola. In.: Estudos Feministas, Florianópolis, 16 (1): 288, janeiro-abril/2008

77 Este cartaz é comumente atribuído ao pintor Luis García Gallo. O pintor nasceu no País Basco e durante o conflito produziu muitos cartazes para as organizações libertárias como a CNT e o jornal Fragua Social. Como soldado, lutou no *X Corpo del Ejército del Este*. Suponho que o motivo para atribuírem esse cartaz a Gallo foi a sua íntima vinculação com as organizações libertárias. Gallo desenhou cartazes somente para CNT e seus afiliados ao contrário de que acontecia com a maioria dos desenhistas de cartazes que trabalhavam para mais de uma organização. Se observarmos esse cartaz em relação a produção que é reconhecidamente sua, veremos que esteticamente ele não guarda muitas similitudes em relação a forma como o autor desenha as figuras humanas. Seu destino após a guerra é muito semelhante a de milhares de espanhóis: ele passou alguns anos em campos de concentração na França. Em liberdade, retomou a atividade de pintor e ilustrador sob o apelido de Coq. Regressou à Barcelona no final da década de setenta e morreu no ano de 2001. Ver: <http://www.arte.sbhac.net/Carteles/Cartelistas/Gallo/Gallo.htm>





Ilustração 3: v1759

O cartaz 3 foi editado pela CNT na cidade de Madri e no ano de 1936, de autoria desconhecida, e sua mensagem vai ao encontro do argumento de Heras. Nele temos uma composição de mobilização no qual o vocativo “¡Adelante” e a figura da miliciana de arma em punho conferem um sentido de movimento a mensagem. A figura masculina funciona como contraponto à feminina, aparentando calma, tranquilidade e certa morosidade. Portanto a figura da miliciana em movimento funciona como um elemento indutor da mobilização masculina, como se seu comportamento heroico e decidido devesse servir como estímulo ao seu companheiro. Beatriz de las Heras afirma:

“Fue la figura de la *miliciana* la que más fascinación causó ya que representaba a una mujer que fue capaz de abandonar el tradicional papel de hija, esposa y madre para convertirse en una defensora, en primera línea, de la ciudad, y, por tanto, su representación fue continua tanto en la España republicana como en el extranjero.”<sup>79</sup>

O importante é que mesmo que as mulheres estejam na propaganda somente como um elemento encorajador para os homens, a sua presença como protagonista destas composições sobre

78 DE LAS HERAS, op. cit.

79 Idem.

as milícias, com uma ativa ação nas batalhas de campo, é um forte indicativo da penetração dessas novas concepções sobre a mulher e seu papel nessa Espanha em guerra e revolucionária. E ao acompanhar a propaganda cartazista no desenrolar do conflito percebemos que esse tipo de protagonismo deixará de existir concomitante ao processo de estabelecimento da mulher na retaguarda.

## As milícias e a revolução



Ilustração 4: 0214

A participação feminina nos cartazes de propaganda dos primeiros meses do conflito é uma exceção, como vimos, mas a figura do operário convertido em miliciano convocando seus iguais a tomar partido no conflito é um tema recorrente nos cartazes deste período. O cartaz 1, datado das primeiras semanas do conflito, apresentou a milícia como forma de luta. Passado as primeiras semanas e a estabilização do estado de guerra, aliado a estruturação das oficinas de propaganda, o cartaz se converteu em suporte fundamental, mas não o único, para que os sindicatos, os partidos políticos e o governo dialogassem com a população convocando-a a participar do conflito, cada um a sua maneira. O cartaz 4 foi impresso em Valência no ano de 1936. É uma publicação da *Columna de Hierro* com desenho de Eleuterio Bauset.<sup>80</sup>

Nesta composição, o gestual do homem indica que ele está a convocar os trabalhadores, para quem se destina este cartaz, a ingressar na milícia. A coluna atrás do homem, que é o objeto para qual ele está apontando, funciona como o elemento metonímico para a organização *Columna de Hierro*.

Uma situação nova se apresenta neste cartaz. Se antes a milícia estava sem uma direção política definida, aqui, em contrapartida, ela tem um objetivo bastante claro: a revolução. A mensagem textual deste cartaz é bastante clara neste sentido ao estabelecer uma relação causa-efeito entre o alistamento militar e o fortalecimento do processo revolucionário. Um elemento de continuidade deste cartaz é a alegoria do operário transformado em soldado, aqui simbolizado pelo

<sup>80</sup> Eleuterio Bauset foi um pintor e ilustrador valenciano. Pouco se sabe a respeito de sua vida. Sabe-se que desenhou cartazes junto com a geração valenciana de 30, da qual se destacava Josep Renau. Produziu cartazes para a seção regional de Valência da CNT-FAI e principalmente para a Coluna de Ferro.



protagonista do cartaz.

Pode-se dizer que este cartaz é uma eficiente peça de propaganda na medida em que soube exprimir todas as motivações políticas, a revolução, da organização que o publica. A Columna de Hierro foi uma milícia valenciana formada no interior da CNT local. A coluna foi um dos mais ativos membros revolucionários de central anarquista, tendo participado das coletivizações de terras no interior de Valência e Zaragoza. Quando a CNT passou a colaborar com o governo republicano e acatou as medidas de desarmamento das milícias, os membros da coluna foram os mais ferozes críticos desta posição do sindicato.<sup>81</sup>



Ilustração 5: 0113

O cartaz 5 foi publicado pela JSU com desenho de Josep Bardasano<sup>82</sup> no ano de 1936 e impresso na cidade de Madri. O protagonista deste cartaz é o camponês mobilizado, a arma em punho indica sua conversão em miliciano. A mensagem “Por tu pan, por tu tierra” e a imagem dos trigos como pano de fundo tem um duplo funcionamento, no qual passado e futuro se ligam. Primeiramente marcam a origem do protagonista do cartaz, que é a terra. Segundo, funcionam também como o objetivo da mobilização deste camponês, agora remetendo ao futuro.

81 PREIRATS, José. La CNT em la revolucion española. Cali: Asociación Artística La Cuchilla, 1988. p. 251.

82 Josep Bardasano foi um cartazista espanhol de muito destaque durante o conflito. Bardasano foi diretor do Taller de Artes Plásticas da Juventudes Socialistas Unificada uma oficinas aos moldes das existentes no período que mesclavam artes plásticas, propaganda política e agitação.



Ilustração 6: 0470

O cartaz 6 foi uma publicação do 5º Regimento com desenho de Aníbal Tajeda.<sup>83</sup> Este cartaz tem duas funções básicas: primeiro, sua mensagem principal (“Alistaos em el glorioso 5º regimento”) é um apelo à mobilização, na medida que convoca o seu espectador a se alistar. A segunda função é informativa, quando no canto esquerdo inferior há uma lista de locais de alistamento.

A mensagem imagética deste cartaz é direta: um miliciano pregando um cartaz de convocação em alguma parede. Aqui, mantém-se a continuidade na representação do soldado. No seu barrete a inscrição UHP (Unión, Hermanos Proletários) remete ao movimento asturiano de 1934, no qual grupos de diferentes tendências políticas se uniram em oposição ao governo direitista de Lerroux, interrompendo uma lógica de segregação e que teve violento desfecho, com centenas de mortes, milhares de presos, na primeira ação repressiva de Franco na península.

O 5º Regimento foi criado pelo PCE e, nos primeiros meses do conflito, buscou formar novos quadros que deveriam possuir uma mentalidade disciplinada e profissional. Essa companhia foi a primeira a introduzir na Espanha um sistema de treinamento que privilegiou a instrução militar, a disciplina e a doutrinação política, que depois foi a base de treinamento das Brigadas Internacionais.

<sup>83</sup> Não encontrei muitas informações a respeito de Aníbal Tajeda. Segundo Lopera, Tajeda foi o primeiro diretor da oficina de desenho e pintura do Altavoz del Frente, organização madrilenha da qual já tratamos no primeiro capítulo.

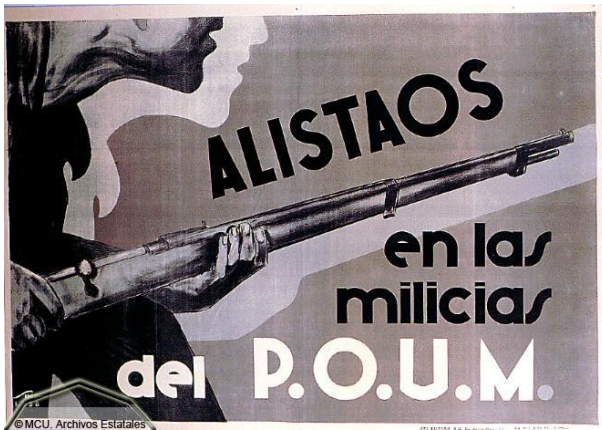


Ilustração 7: v1565

o espectador ao recrutamento.

Cartaz número v1565 foi publicado pelo POUM e o desenho é assinado por Siwe no ano de 1936, em Barcelona. Não encontrei muitas informações a respeito deste cartalista. A única informação que disponho é que Siwe desenhou cartazes somente para o POUM. Este é um cartaz de alistamento muito comum nesses primeiros meses de conflito, no qual o perfil não inteiro do homem com rifle em punho e a mensagem textual impellem

## **CAPÍTULO TERCEIRO – DISCIPLINA, HIERARQUIA E VITÓRIA: OS NOVOS VALORES DA LUTA REPUBLICANA NA PROPAGANDA CARTELISTA**

Antony Beevor afirma que ambos os lados do conflito necessitavam exibir uma estrutura forma de Estado frente as potências estrangeiras caso desejassem amealhar auxílio. O governo da Frente Popular estava isolado politicamente nesses primeiros meses de Guerra<sup>84</sup>. O governo conservador inglês decidiu adotar uma política de não intervenção e na França o governo popular cedeu as pressões do exército e dos setores conservadores e também manteve uma posição de não intervenção adotada como política oficial em agosto de 1936 através do fechamento das fronteiras com a Espanha.<sup>85</sup> A surpreendente resistência popular nas grandes cidades espanholas gerou uma situação inesperada para os golpistas. O golpe foi parcialmente vitorioso nas cidades do sul e do oeste espanhol, mas a forte resistência civil nos grandes centros urbanos gerou uma inesperada situação para os sublevados: a guerra civil. As organizações políticas e sindicais que capitanearam a resistência ao golpe diante da apatia do governo republicano produziram um rearranjo das forças no interior da Frente Popular. Nos primeiros dias de setembro o presidente Giral renuncia ao seu cargo.

Internamente começou a ganhar fôlego um movimento de reestruturação da República visando tirar o país do isolamento em que se encontrava afim de reequilibrar as forças em campo de batalha. Entretanto, as forças políticas estavam bastante divididas quanto aos seus objetivos e aos rumos do conflito. O grupo de Indalecio Pietto, do PSOE, afirmava que a Espanha não poderia esperar ajuda estrangeira sem conter os excessos revolucionários. Os comunistas do PCE advogavam a defesa da manutenção da ordem republicana, com um governo democrático e de extenso conteúdo social. Em Barcelona e nas comunidades agrárias aragonesas as conquistas revolucionárias se aprofundavam com o crescimento no número de coletivizações de terras e empresas.

A formação do novo governo, liderado por Largo Caballero, foi marcado por um pacto de união entre as diferentes forças políticas. Beevor afirma:

“Todos los partidos políticos reconocieron que sólo había un hombre capaz de ganar la confianza de los comités revolucionarios: Largo Caballero, quien disfrutaba en aquellos momentos de una oleada de popularidad por su visita a las posiciones de los milicianos en la sierra de Guadarrama.”<sup>86</sup>

---

84 BEEVOR, op. cit.

85 BROUÉ, op. cit.

86 BEEVOR, op. cit.

O governo Caballero significou a união em torno de um objetivo comum: vencer a guerra. Para tal, os membros do PCE contiveram a desconfiança que tinham em relação a Caballero pelo seu excesso de radicalismo. A direção central da CNT aceitou essa união temporária, acreditando que após vencer a guerra se poderia continuar com os processos revolucionários. Como demonstração de adesão ao novo governo, o Comitê de Milícias Antifascistas é dissolvido e a CNT assume alguns ministérios no governo. O POUM compartilhava da mesma crença do sindicato anarco-sindicalista, entendendo que a revolução servia de estímulo para vencer a guerra.

Esse governo de coalização objetivou se mostrar mais respeitável frente aos governos ocidentais. Para tal, algumas conquistas revolucionárias dos primeiros movimentos da guerra retrocederam. Os comitês-governos foram dissolvidos e substituídos pelos conselhos municipais. A justiça foi restabelecida. A militarização das milícias no Exército Republicano se deu a partir de setembro de 1936, através de um decreto de Largo Caballero que estabelecia a submissão destas ao Ministério da Guerra, que elas deveriam responder ao Código de Justiça Militar e que deveriam prestar contas de seus efetivos para proceder o processo de militarização.<sup>87</sup> Esse processo de unificação das milícias não foi feito sem oposição. Jose Peirats afirma:

“Se producía por aquellos meses la transformación de las primitivas milicias em lo que pasaría a llamase Ejército Popular Regular. Las columnas confederales y anarquistas fueron las más reacias e essa nueva modalidad, que interpretaban como un paso decisivo hacia el clásico militarismo, al fuero de guerra y a la disciplina de cuartel.”<sup>88</sup>

A militarização das milícias não foi um processo que ocorreu somente a base de decretos. O governo republicano se utilizou da propaganda para enaltecer os valores dessa nova forma de luta. Nos cartazes de propaganda, a figura de um novo combatente é alçada ao centro dessas campanhas com o objetivo de inculcar os valores de ordem, disciplina e hierarquia do novo exército. Aos que se opuseram, a propaganda também foi uma arma para reafirmar os valores revolucionários

---

87 BEEVOR, p. 166.

88 PEIRATS, op. cit (TOMO II, p. 25).





Ilustração 8: 0135

A consigna “mando único” foi uma das primeiras a surgir nesse momento de reestruturação do poder do estado espanhol. Neste cartaz (08) de apresentação do Partido Sindicalista, o braço vermelho aponta a direção para onde os combatentes devem mirar, no caso no homem vestido com roupas burguesas. As inscrições “mando único” e “disciplina” apologizam uma nova forma de lutar, de organizar a luta contra o inimigo, caracterizado na figura do homem burguês sobre, o que podemos especular, um símbolo nazista.



Ilustração 9: 0204

Nesta peça, o ilustrador anônimo compôs uma interessante metáfora utilizando o ramo de atuação do seu editor, o *Sindicato Unico Regional de la Industria de Agua, Gas y Eletricidad*. Nesta metáfora, a água é o elemento metonímico que remete a força revolucionária. O texto adverte que esta força não deve ser contida e sim canalizada. A mão funciona como o elemento que encaminha essa força contida na medida em que aproxima uma turbina que põe em funcionamento duas chaminés. Assim, o autor compõe uma metáfora na qual os elementos indicam que a força revolucionária, a água, é que pode colocar em funcionamento a sociedade, aqui simbolizada metonimicamente pelo conjunto turbina e chaminés. A mão canalizando a força revolucionária está no cartaz para indicar a atuação que se deve ter no conflito.

Na pesquisa realizada, não encontrei informações a respeito do desenhista do cartaz 09. Os dados do Pares indicam que este cartaz foi impresso em Valência, na gráfica Ortega, uma empresa coletivizada sob a bandeira da UGT-CNT. A catalogação deste cartaz não confere uma data precisa e pelo tema da mensagem no cartaz supõe-se que ele deve ter sido confeccionado entre os anos de 1936 e 1937.



Ilustração 10: 0473

A composição deste cartaz é um pouco desequilibrada pelo excesso de mensagens textuais que o torna redundante. A chamada “La guerra y revolución son indivisibles” se estabelece como uma tomada de posicionamento do jornal *Fragua Social* frente aos embates que ocorriam dentro do campo republicano formando a condição indivisível entre guerra e revolução, ao passo que também soa como uma resposta aos outros aos grupos que advogavam pela necessidade de se ganhar a guerra para depois executar a revolução. A segunda mensagem (“La linea de fuego, y la producción socializada, clave de la victoria final sobre el fascismo”) caracteriza os elementos deste processo revolucionário em que se destacaram as coletivizações nas cidades e no campo. O próprio cartaz foi fruto dessas coletivizações, já que foi impresso na Litografía J. Aviñó que fora encampada sob a bandeira da UGT-CNT<sup>89</sup>.

Desde o final do século XIX havia um forte movimento naturalista na Espanha. Josep Maria Roselló afirma que existem muitos pontos de confluência entre as teorias naturalistas e os anarquistas: a ideia de uma ordem natural válida para indivíduos e a sociedade, o fato de a ordem capitalista ter separado os indivíduos dessa ordem natural e a necessidade de retorno e regeneração

89 *Fragua Social* foi um período surgido no ano de 1936 e editado pela seção regional valenciana da CNT. Circulou oficialmente entre os anos de 1936 e 1939. Durante o regime franquista foi editado clandestinamente entre 1944 e 1946.

90 Cartaz em <http://pares.mcu.es/cartelesGC/servlets/visorServlet?cartel=493&page=1&from=busqueda>



desta ordem natural.<sup>91</sup> Nesse sentido, a composição do miliciano nu pode indicar não um filhamento do jornal *Fragua Social* ou de Luis Gallo ao naturalismo mas sim pode fazer uma referência ao objetivo final dessa luta revolucionária, ou seja, o retorno a ordem natural, o objetivo fim do anarquismo.



*Ilustração 11: 0329*

O cartaz 11 foi editado pela Junta de Defesa Delegada de Madri e desenhado por Parilla.<sup>92</sup> Este cartaz foi produzido no ano de 1937 e aqui vemos os novos elementos da luta republicana. A mensagem textual pode ser dividida em duas. A primeira (“1º ganar la guerra”) marca o objetivo do governo Caballero, editor do cartaz, no conflito. A segunda mensagem (“Menos palavras vanas”) estabelece uma tentativa de esvaziamento do discurso daqueles que não estão alinhados com o governo, conforme vimos nos cartazes anteriores.

91 ROSELLÓ, Josep Maria. *El naturalismo integral o libertario*. In.: *Solidariedad Obrera*. Barcelona: CNT-AIT, 2009.

92 Não encontrei muitas informações sobre Parilla, nem mesmo o restante do seu nome. O que se sabe é que Parilla foi um desenhista vinculado ao Sindicato de Bellas Artes de Madri, vinculado ao sindicato UGT. Produziu cartazes para o governo republicano, a UGT, as Brigadas Internacionais e o Partido Comunista Español. Em função disso, podemos dizer que sua obra tinha uma vinculação política evidente entre a disputa nos grupos republicanos.



Ilustração 12: GCE\_0966\_Espert\_Rep4

abandonaram as roupas civis (o macacão) em favor de uma indumentária tipicamente militar, com as botas, o capacete, o quepe para o oficial denotando hierarquia.

Cartaz (12) publicado pela Junta de Defesa Delegada de Madri e desenhado por Josep Espert.<sup>93</sup> Esta peça tem uma mensagem bastante eficiente e seu objetivo é claro o espectador: marcar um objetivo, ganhar a guerra, e criticar quem defendia a continuidade dos processos revolucionários.

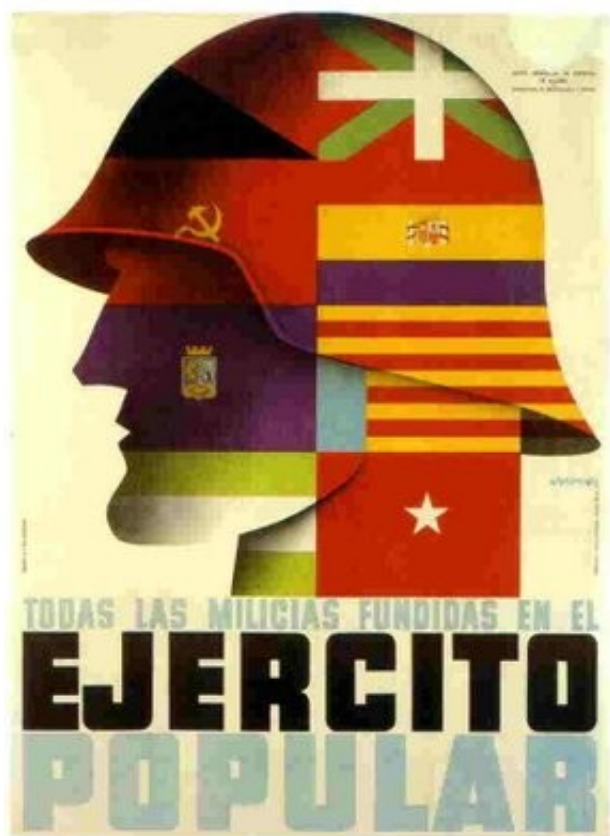
A mensagem textual “Basta de 'ensayos' y 'projectos'” estabelece a crítica. Os substantivos 'projectos' e 'ensayos' ganha um sentido pejorativo na medida em que estão associados à figura do castelo de cartas, denotando fragilidade, instabilidade. A essa composição frágil se contrapõem os dois soldados de postura firme, olhar resolutivo cujo objetivo é estabelecido pela segunda mensagem textual “Primero ganar la guerra”.

Se nos primeiros meses do conflito a propaganda cartazística se caracterizou por um forte apelo convocatório, no qual os milicianos e as milicianas foram os protagonistas dessas campanhas, a chegada do “governo de la victoria” provocou a resistência de determinados setores a nova ordem política. Na propaganda cartazista, este período se caracterizou pela disputa em torno da finalidade da luta. Foi a partir desse momento que o miliciano paulatinamente deixou de ser o protagonista

<sup>93</sup> Josep Espert trabalhava com publicidade comercial antes da guerra. Quando a guerra acontece, Espert se filia ao Sindicato de Profesionales de Bellas Artes de Madri onde trabalhou durante todo o conflito. Não encontrei maiores informações a respeito de sua vida no período posterior a guerra.

dessa propaganda sendo substituído pelo soldado convencional. A mulher, que antes vimos participando das batalhas, assume de vez um lugar na retaguarda substituindo o homem no mundo laboral. Por fim, a formação de um corpo militar uterinamente ligado com o governo republicano, o Ejército de la República, marcou definitivamente uma nova forma de luta que se utilizou da propaganda para exaltar os seus valores: disciplina e hierarquia.

Nos cartazes acima temos a articulação dos novos objetivos, estabelecidos pela coalizão Caballero e continuados pelo comunista Negrín, do governo republicano com os valores de uma nova forma de luta, disciplinada e hierarquizada, associados a imagem de um novo soldado que sintetiza todos esses elementos: seu uniforme remete a organização em contrapartida, por exemplo, ao conjunto de milicianos de primeiro cartaz em que cada um estava vestido de um jeito. A figura do oficial ganhou destaque justamente para reforçar os valores de hierarquia e mando único.



O seguinte cartaz foi desenhado por Melendreras (13) sob encomenda da Junta de Defensa Delegada de Madri<sup>94</sup>. Neste cartaz, Melendreras conseguiu uma composição fantástica em que a imagem, o perfil anônimo do soldado do Exército Popular preenchido pelas várias bandeiras, é um suporte metonímico perfeito para o texto “Todas las milicias fundidas en el Ejército Popular.”

Ilustração 13:  
GCE\_1097\_Melendreras\_cartel10

<sup>94</sup> Este cartaz aparece na primeira cena do filme *Ay Carmela*, quando há um plano de uma pequena cidade devastada antes da apresentação dos personagens principais.

## **A mulher no mundo laboral e o novo lugar do miliciano**



*Ilustração 14: GCE\_0966\_Espert\_Rep4*

Na mensagem imagética, a mulher manuseia uma chave fazendo um movimento de torção. As duas engrenagens funcionam uma metonímia para fábrica, para produção industrial. O homem de mãos na cintura e olhar atento ao trabalho que se desenvolve passa uma mensagem de supervisão, de hierarquia, conferindo se o trabalho da mulher estava sendo bem feito. Beatriz de las Heras afirma que em Madri não houve uma campanha de alistamento feminino na resistência antifascista. Pelo contrário, se estabeleceu a *consigna* “Hombres al frente. Mujeres a retaguardia”.

O cartaz 14 foi publicado pelo PCE com desenhos de Parilla no ano de 1937. Neste cartaz há a encenação da entrada da mulher no mundo laboral, substituindo aos homens. A mensagem textual (“La mujer tambien quiere ganar la guerra ayudemosla”) indica aponta para duas questões: a primeira, que este cartaz é direcionado ao público masculino. Segundo, a escolha do objetivo “ganar la guerra” não é à toa, na medida em que o PCE é uma das primeiras agremiações que defende abertamente essa consigna.





*Ilustração 15: v1677*

A frase “La retaguardia no quedará abandonada” associada a imagem do soldado (mais uma vez o soldado clássico, de capacete de aço e em posição de conflito) passam a ideia de uma necessidade de esforço bélico tão grande que os postos de trabalho, simbolizados por uma linha de horizonte formada por engrenagens, telhados e chaminés corriam o risco de ficar paradas. Em contrapartida a essa possibilidade, a mulher, de postura e olhar firmes, se apresenta para manter a retaguarda em funcionamento. As chaminés expelindo fumaça, neste cartaz, representam essa continuidade das atividades produtivas.

A entrada da mulher no mundo do trabalho também foi tema deste cartaz valenciano (15). Não encontrei informações a respeito do ano em que foi produzido. Segundo o Pares, este cartaz é uma publicação da oficina de propaganda da JSU e assinado por Cervignón, autor do qual eu não encontrei maiores informações. Se no cartaz anterior o trabalho feminino era supervisionado pelo homem, aqui essa situação muda.



Ilustração 16: 0160

Cartaz (16) do ano de 1937, desenhista anônimo e publicado pelo PCE em Madri. O cartaz faz referência a Conferência Internacional de Mujeres, ocorrida em Paris no mesmo ano de publicação desta peça. O texto remete a uma das disposições do congresso, a luta contra a guerra imperialista. O cartaz passa a mensagem de que, na Espanha, o papel da mulher estava na retaguarda, aqui também simbolizada pela linha do horizonte formada por chaminés, o macacão laboral e a marreta em punho. A mensagem “Paso a la mujer” indica que este cartaz foi destinado aos homens sugerindo-lhe que passe seu posto trabalho a ela.

Em setembro de 1936, a *Junta Directiva de la Frente Popular de la Cámara Oficial del Libro*, de Madri, convocou um concurso de cartazes chamado “Homenaje a las Milicias”. Mike Blacksmith faz uma breve referência a esse concurso<sup>95</sup> e o único material que encontrei foi o cartaz de Josep Bardasano chamado “Julio de 1936”. Nesta peça há a inscrição “Cartel premiado en el concurso ‘Homenaje a las Milicias’ convocado por la Junta Directiva del Frente Popular de la Cámara Oficial del Libro, de Madrid.” Este cartaz marca o início de uma transformação no protagonismo do miliciano no cartaz de propaganda que passou de ativo combatente no conflito, com seu objetivo revolucionário, para uma figura de lembrança, de rememoração de um período, a resistência ao *pronunciamento* militar.

95 BLACKSMITH, op. cit.



Ilustração 17: 0037

O cartaz 17 traz alguns elementos típicos do *cartelismo* nos primeiros momentos da guerra. Primeiro, a figura do miliciano de barrete à cabeça e a roupa civil convertida em uniforme de batalha. Na mensagem imagética dois elementos metonímicos. O primeiro, o conjunto jugo e flechas<sup>96</sup>, símbolo da FE, sendo quebrado pela vigorosa joelhada do miliciano. O segundo, a estrela vermelha representando a *Juventud Socialistas Unificadas* do qual Bardasano foi ativo membro. Neste cartaz a composição de Bardasano exalta a atuação miliciana no combate ao fascismo nos primeiros momentos do golpe. O mesmo autor que já havia utilizado a figura do miliciano para protagonizar um cartaz de alistamento agora estabelece o julho de 1936 como lugar dessa figura.

O cartaz de Bardasano marca o início de uma tendência que, contudo, foi deixada de lado frente as questões mais urgentes do conflito, conforme vimos no terceiro capítulo, que foi a reorganização das forças combatentes republicanas sob comando do governo republicano, a submissão e militarização das milícias. Essas questões permearam a propaganda republicana entre setembro de 1936 e os primeiros meses do ano de 1937. Contudo, com a chegada do 'aniversário' de primeiro ano do conflito, o miliciano retorna à propaganda cartazista na condição de símbolo máximo de um passado revolucionário, principalmente naquelas organizações que ofereceram resistência ao processo de enquadramento dessas forças revolucionárias.

96 O emblema da JONS, depois apropriado pela FE, era um conjunto de flechas unidas por um jugo. O jugo possui dois significados. O primeiro é o de união, o jugo utilizado no arado serve para unir dos animais. O segundo remete a um sentido de nacionalidade ao representar a agricultura nacional, o campo nacional. As setas representam os sindicatos, os grupos que compõe a JONS. Enquanto arma são uma representação metonímica do conflito, da luta, da ofensividade do partido. In.: <http://www.filosofia.org/hem/193/fas/elfas14b.htm>





*Ilustração 18: 0192*

Não há informações sobre quem desenhou o cartaz 18, mas esta peça foi impressa em Valência em 1937. No canto inferior direito tem um carimbo da Oficina de Información y Propaganda, Comité Nacional da CNT. Nele, temos a reificação da tendência iniciada com o cartaz de Bardasano: homenagens a atuação miliciana no alvorecer do conflito, estabelecendo o passado como o lugar dessa figura. A mensagem é bastante direta: um miliciano de braço erguido e arma em punho com um sorriso. A essa imagem, o autor cromou o miliciano de um tom dourado que composto com o excelente sombreamento feito pelo autor remetem a iluminação pelo sol.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS



Ilustração 19: 0064

Antonio Vilesca, desenhista deste cartaz, conseguiu produzir uma imagem na qual os elementos possuem uma disposição hierárquica muito clara. À frente na imagem temos o corpo militar. Um conjunto de soldados vestidos uniformemente, empunhando armas, e, à frente deles, um oficial estabelecendo a liderança, o comando. No fundo da imagem nos temos a retaguarda. Nela, destaque que as mulheres, uma crianças e uma pessoa mais velha, representando a retaguarda que garante adesão política, através dos punhos fechados, e suporte material, através dos materiais de trabalho e da fábrica em funcionamento, à linha de guerra.

Como dito anteriormente este cartaz é a síntese dos elementos das campanhas propagandísticas republicanas. O exército hierarquizado, disciplinado e masculinizado como forma de representação dos combatentes e a mulher estabelecida na retaguarda.

A partir do crescimento do PCE dentro da Frente Popular e com a ascensão de Juan Negrín à presidência da República houve uma nova reorganização das forças dentro do campo republicano.

Se no governo anterior, de Largo Caballero, houve um sentido de coalizão, com Negrín e o PCE o que existiu foi uma grande centralização e concentração de prerrogativas governamentais. E a propaganda conheceu semelhante processo. A partir de outubro de 1937 as oficinas dos partidos e sindicatos foram fechada e, a partir de novembro, toda propaganda republicana deveria ser produzida nas oficinas do governo.

### **Conclusão**

A propaganda cartelista durante a Guerra Civil Espanhola foi uma experiência que significou diversidade. Nessa produção estimada em mais de 3000 cartazes nós encontramos, além de uma infinidade de temas abordados, uma grande quantidade de vozes se expressando. O cartaz foi um veículo de comunicação de massa que se caracterizou por possibilitar aos vários agentes envolvidos na contenda, e em ambos os lados dela, expressar as suas ideias. A centralização das prerrogativas propagandísticas no governo comunista, portanto, matou justamente o que havia de mais fascinante na experiência *cartelista*: a diversidade e a possibilidade do contraditório.

Em face ao vertiginoso processo de transformação nos meios de comunicação de massa ocorrido na segunda metade do século XX, as novas possibilidades de comunicação interpessoal, como o telefone e a internet, e as inúmeras possibilidades de atuação política através destes meios, mesmo assim o cartaz de propaganda ainda se mantém uma ferramenta de ativismo político muito atual.

Nas eleições estadunidenses de 2008 o artista Shepard Fairey produziu um cartaz que foi um dos símbolos daquela campanha. Fairey compôs uma mensagem na qual se combinou a foto do então candidato Barack Obama - cromado nas cores vermelha e azul e com um olhar em direção ao longe, ao horizonte – com a palavra *Hope*<sup>97</sup>. Nesta peça, Fairey conseguiu expressar com uma mensagem direta a vontade de mudança nos rumos da política estadunidense que o outrora candidato tentava canalizar. Cabe ressaltar que Shepard Fairey atualmente é um grande crítico do governo Obama e utilizou suas habilidades para confeccionar cartazes para o *Occupy Wall Street*<sup>98</sup>. Neste breve relato temos uma experiência bastante análoga ao *cartelismo* na Espanha. Conflagrada. Temos artistas colocando sua arte à serviço de uma causa. Temos cartaz expressando vontades e ideias políticas através de mensagens simples e diretas. Temos a possibilidade de mudança, de expressão do contraditório.

---

97 <http://obeygiant.com/headlines/obama>

98 <http://obeygiant.com/headlines/occupy-hope-v2>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARNICOAT, John. Los carteles: su historia y lenguaje. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.
- BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BACZKO, Bronislaw. Los Imaginarios sociales : memorias y esperanzas colectivas. Buenos Aires: Nueva Vision, 1991.
- BEEVOR, Antony. La guerra civil española. Barcelona: Critica, 2005.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (3ª versão). In: Coleção Os pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- BLACKSMITH, Mike. Arte y propaganda política em la Guerra Civil Española. <http://www.sbhac.net/arte/Carteles/ArteYPro.htm> Acessado em 10/04/2010.
- BROUÉ, Pierre. A revolução espanhola. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política no varguismo e peronismo: caminhos metodológicos. In: GUAZZELLI, Cesar A. B.; PETERSEN, Sílvia R. F.; SCHMIDT, Benito B.. Questões de teoria e metodologia da história. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000. p. 59-74.
- CERQUEIRA, João. Arte e literatura na guerra civil de Espanha. Porto Alegre: Zouk, 2005.
- DOMENACH, Jean-marie. A propaganda política. Brasil: Ridendo Castigat Mores, 2005. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/proppol.html>>. Acesso em: 12 mar. 2010.
- DUTRA, Eliana Freitas. O ardid totalitário: o imaginário político no Brasil dos anos 30. Belo Horizonte: Ufmg, 1997.
- FONTSERÉ, Carles. Consideraciones sobre el cartel de la guerra civil <http://www.guerracivil.org/Carteles/Fontserre/Articulo.htm> Acessado em 29/03/2010.
- HERAS, Beatriz de Las. La representación de la mujer en carteles, fotografías y cine documental. Madrid, 1936-1939. O Olho da História, Salvador, n. 13, p.10-30, 01 dez. 2009. Disponível em: <<http://oolhodahistoria.org/n13/artigos/beatriz.pdf>>. Acesso em: 11 mar. 2010.
- HUGH, Thomas. A Guerra Civil Espanhola. (Volume I) RJ: Civilização Brasileira, 1964.
- JUAN, Josep Maria Buades. Raízes Espanholas da Guerra Civil. In.:Guerra Civil Espanhola: 70 anos depois. MEIHY, José Carlos Sebe Bom (org.). SP: Edusp, 2011.
- KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. Revista Anos 90, Porto Alegre, n. 15, p.151-168, 28 dez. 2008. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/7964>>. Acesso em: 09 abr. 2010.

LOPERA, José Alvarez. Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la guerra civil. Cuadernos de Arte e Iconografía, Madrid, v. , n. 5, p.12-65, 1990. Disponível em: <<http://fuesp.com/revistas/pag/cai0508.html>>. Acesso em: 11 fev. 2011.

MIX, Miguel Rojas. El imaginario: civilizacion y cultura del siglo XXI. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

MUNDET, José Ramón Cruz. Los carteles de la guerra civil española. In.: [http://pares.mcu.es/cartelesGC/pdf/Presentacion\\_Carteles.pdf](http://pares.mcu.es/cartelesGC/pdf/Presentacion_Carteles.pdf), acessado em 21/03/2010.

NUNES, Luiz Fernando. A resistência operária frente ao levante Fascista na Guerra Civil. Revista Tessituras, Nova Friburgo, n. , p.0-0, 01 jan. 2011. Disponível em: <<http://www.docentesfsd.com.br/artigos.php?exibir=Artigos&id=186>>. Acesso em: 14 set. 2011.

PAYNE, Stanley. Los militares y la política en la España contemporánea. [S.l.] : Ruedo Ibérico, [1967].

PAZ, Abel. The Spanish Civil War. Paris: Hazan, 1997.

PREIRATS, José. La CNT em la revolucion española. Cali: Asociación Artística La Cuchilla, 1988.

QUINTERO, Alejandro Pizarroso. A Guerra Civil española, un hito en la historia de la propaganda. El Argonauta Española, Cadiz, n. , p.0-15, 01 jan. 2005. Disponível em: <<http://argonauta.imageson.org/document62.html>>. Acesso em: 19 jul. 2011.

RAGO, Margareth. Novos modos de subjetivar: a experiência da organização Mujeres Libres na Revolução Espanhola. In.:Estudos Feministas, Florianópolis, 16 (1): 288, janeiro-abril/2008

ROSELLÓ, Josep Maria. El naturalismo integral o libertario. Solidariedad Obrera. Barcelona: CNT-AIT, 2009.

RUÍPÉREZ, María. Renau-Fontseré: Los carteles de la guerra civil. Tiempo de Historia 5, no. 49 (Dezembro 1978), 10-25.

SANTARELLI, Christiane Paula Godinho; SOUZA, Sandra Maria Ribeiro de. Contribuições para uma história da análise da imagem no anúncio publicitário. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, v. 31, n. 1, p.133-156, 2008. Jan/jun. Disponível em: <<http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/rbcc/article/viewDownloadInterstitial/4813/4526>>. Acesso em: 06 abr. 2010.

SARRÓ, Miguel. Los dibujantes anarquistas em la Guerra Civil española. Solidariedad Obrera. Barcelona: CNT-AIT, 2009. P. 46

TAMAMES, Ramón. Breve história de la Guerra Civil española.[S.I]: [S.I]. [S.I].

TOMÁS, Facundo. Guerra civil española y carteles de propaganda: el arte y las masas. Revista Olivar, La Plata, vol 7, no 8, 2006, p 63-85.

VIANA, Fernanda. O cartaz e o outdoor ao serviço da comunicação política. Covilha: [n.s.], 2003. Disponível em: <[www.bocc.ubi.pt/pag/viana-fernanda-cartaz-outdoor.pdf](http://www.bocc.ubi.pt/pag/viana-fernanda-cartaz-outdoor.pdf)>. Acesso em: 17 abr. 2010.

VILLAR, Pierre. A Guerra da Espanha. RJ: Paz e Terra, 1989.

## ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1

[http://www.guerracivil.org/Carteles/artech/GCE\\_SN\\_Arteche\\_INTERE2.JPG](http://www.guerracivil.org/Carteles/artech/GCE_SN_Arteche_INTERE2.JPG)

Ilustração 2

<http://www.arte.sb hac.net/Carteles/Cartelistas/Gallo/Gallo.htm>

Ilustração 3

<http://pares.mcu.es/cartelesGC/servlets/visorServlet?cartel=1770&page=1&from=busqueda>

Ilustração 4

<http://pares.mcu.es/cartelesGC/servlets/visorServlet?cartel=224&page=1&from=busqueda>

Ilustração 5

<http://pares.mcu.es/cartelesGC/servlets/visorServlet?cartel=38&page=1&from=busqueda>

Ilustração 6

<http://pares.mcu.es/cartelesGC/servlets/visorServlet?cartel=490&page=1&from=busqueda>

Ilustração 7

<http://pares.mcu.es/cartelesGC/servlets/visorServlet?cartel=1576&page=1&from=busqueda>

Ilustração 8

<http://pares.mcu.es/cartelesGC/servlets/visorServlet?cartel=142&page=1&from=busqueda>

Ilustração 9

<http://pares.mcu.es/cartelesGC/servlets/visorServlet?cartel=213&page=1&from=busqueda>

Ilustração 10

<http://pares.mcu.es/cartelesGC/servlets/visorServlet?cartel=493&page=1&from=busqueda>

Ilustração 11

<http://pares.mcu.es/cartelesGC/servlets/visorServlet?cartel=346&page=1&from=busqueda>

Ilustração 12

<http://www.arte.sbhac.net/Carteles/Cartelistas/Espert/Espert.htm>

Ilustração 13

<http://www.arte.sbhac.net/Carteles/Cartelistas/Melendreras/Melendreras.htm>

Ilustração 14

<http://www.arte.sbhac.net/Carteles/Cartelistas/Espert/Espert.htm>

Ilustração 15

<http://pares.mcu.es/cartelesGC/servlets/visorServlet?cartel=1688&page=1&from=busqueda>

Ilustração 16

<http://pares.mcu.es/cartelesGC/servlets/visorServlet?cartel=168&page=1&from=busqueda>

Ilustração 17

<http://pares.mcu.es/cartelesGC/servlets/visorServlet?cartel=38&page=1&from=busqueda>

Ilustração

<http://pares.mcu.es/cartelesGC/servlets/visorServlet?cartel=200&page=1&from=busqueda>

Ilustração 19

<http://pares.mcu.es/cartelesGC/servlets/visorServlet?cartel=67&page=1&from=busqueda>