



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

DANIEL ALMEIDA DA SILVA JUNIOR

**A ARTE CARTAZISTA NA GUERRA CIVIL ESPANHOLA NO
LIVRO *CARTELES DE LA GUERRA*:**

1936-1939 (2004)

DANIEL ALMEIDA DA SILVA JUNIOR

**A ARTE CARTAZISTA NA GUERRA CIVIL ESPANHOLA NO
LIVRO *CARTELES DE LA GUERRA*:
1936-1939 (2004)**

Trabalho de Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Profa. Dra. Carolina Amaral Aguiar.

Londrina
2026

A ficha catalográfica é elaborada pelo próprio autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

S586a Silva JR, Daniel Almeida da.

A ARTE CARTAZISTA NA GUERRA CIVIL ESPANHOLA NO LIVRO *CARTELES DE LA GUERRA: 1936-1939* (2004) / DANIEL ALMEIDA DA SILVA JUNIOR. – LONDRINA, 2026.

92 f. : il.

Orientador: Carolina Amaral de Aguiar.

Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Línguas e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2026.

SILVA JR, Daniel Almeida da: S586a. *A ARTE CARTAZISTA NA GUERRA CIVIL ESPANHOLA NO LIVRO CARTELES DE LA GUERRA: 1936-1939* (2004), LONDRINA, PR, abr. 2026. Disponível em: <<https://www.cuttersonline.com.br/registro/1f13cfc9-fe77-6162-8cf9-fa163e25d663>>. Acesso em: 20 abr. 2026.

DANIEL ALMEIDA DA SILVA JUNIOR

**A ARTE CARTAZISTA NA GUERRA CIVIL ESPANHOLA NO
LIVRO *CARTELES DE LA GUERRA*:
1936-1939 (2004)**

Trabalho de Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Profa. Dra. Carolina Amaral de Aguiar
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. José Miguel Arias Neto
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Ângela Meirelles de Oliveira
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE

Londrina, 28 de fevereiro de 2026.

AGRADECIMENTOS

À Fundação Araucária pela bolsa concedida neste processo de formação e desenvolvimento da dissertação, um incentivo e apoio fundamental para a realização de toda a pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em História Social, pela oportunidade de participar da formação de mestrado com uma incrível grade curricular e por me apresentar pessoas e trabalhos inesquecíveis em minha trajetória como professor e pesquisar.

À Profa. Dra. Carolina Amaral Aguiar, minha orientadora que em meio a sua mudança de trajetória profissional e transferência para a Universidade de São Paulo, abriu mão de manter-se dedicada a suas questões pessoais para me orientar para a conclusão do curso.

Ao Prof. Dr. José Miguel Arias Neto, que me orientou durante a pesquisa de trabalho de conclusão de curso durante minha graduação, me introduzindo ao estudo da guerra civil espanhola, atualmente membro da banca examinadora.

Ao Prof. Dr. Alexandre Fiuza, quem me apresentou o objeto e fonte de estudo que é o cerne desta pesquisa.

À Profa. Dra. Ângela Meirelles Oliveira, atuante na Universidade Estadual do Oeste do Paraná que faz parte da banca examinadora e contribuiu ricamente com bibliografias para esta pesquisa.

Por fim e não menos importante, agradeço e dedico esta dissertação à minha esposa, Jasmine Barbosa Carvalho. Mulher que me apoiou e incentivou em toda esta trajetória. Este trabalho não seria possível sem tê-la ao meu lado.

RESUMO

SILVA JR, Daniel Almeida da. **A arte cartazista na guerra civil espanhola no livro *Carteles de la guerra: 1936-1939* (2004).** 2026. 92 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2026.

A Guerra Civil Espanhola representou para a Europa e para o mundo uma das primeiras investidas na luta e na resistência contra o crescente fascismo no século XX. O conflito, que durou de 1936 a 1939, teve disputas nos campos de batalhas, mas também nos campos das artes e da comunicação de massas, como é o caso dos cartazes de guerra. Manter essas obras preservadas e difundir o seu acesso são fundamentais para reproduzir uma memória sobre o que foram os anos de guerra, como também as representações que eram construídas sobre diversos grupos, principalmente os que sustentavam os soldados na linha de frente, os camponeses, os trabalhadores, a cidade e o campo. A Fundación Pablo Iglesias é uma instituição formada antes do conflito que, mesmo na clandestinidade até 1975, lutou pela preservação desses cartazes. Esta dissertação, portanto, está dedicada a analisar estes os cartazes selecionados para compor a obra *Carteles de la Guerra 1936-1939: Colección Fundación Pablo Iglesias*, lançada em 2004. O objetivo principal deste trabalho é compreender a importância desses cartazes, o discurso que veiculam e quais são as suas contribuições na contemporaneidade.

Palavras-chave: Cartazes de guerra; Guerra Civil Espanhola; Camponês; Operário.

ABSTRACT

SILVA JR, Daniel Almeida da. **Poster art in the Spanish Civil War in the book *Carteles de la guerra: 1936-1939* (2004).** 2026. 92 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2026.

The Spanish Civil War represented, for Europe and for the world, one of the earliest efforts in the struggle and resistance against the growing fascism of the twentieth century. The conflict, which lasted from 1936 to 1939, involved disputes on the battlefields, but also clashes of discourse within the arts and mass communication, as in the case of war posters. Preserving these works and expanding access to them are essential for reconstructing a memory of what the years of war were like, as well as the representations that were constructed about various groups—especially those who supported the soldiers on the front lines, such as peasants, workers, and the symbolic relationship between the city and the countryside. The Fundación Pablo Iglesias is an institution founded before the conflict that, even while operating clandestinely until 1975, fought for the preservation of these posters. This dissertation, therefore, is dedicated to analyzing the selected posters that make up the work *Carteles de la Guerra 1936–1939: Colección Fundación Pablo Iglesias*, published in 2004, in order to understand the importance of these works, the discourse embedded within them, and their contributions in contemporary times.

Key-words: War posters; Spanish Civil War; Peasant; Factory Worker

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

PSOE	Partido Socialista Obrero Español
UGT	União Geral dos Trabalhadores
C.E.	Comissão Executiva
BOE	Boletín Oficial del Estado
FETE	Federación de Trabajadores de la Enseñanza
JSE	Juventude Socialista da Espanha
CNT	Confederación Nacional del Trabajo
FAI	Federação Anarquista Ibérica
PCE	Partido Comunista Español
CEDA	Confederação Espanhola de Direitas Autônomas).

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	A FUNDACIÓN PABLO IGLESIAS E SEU ACERVO	19
2.1	Apresentação da Fundación Pablo Iglesias	19
2.2	Noção de acervo e sua importância para a memória	25
2.3	Como eram feitos os cartazes e o acesso aos materiais	32
3	A REPRESENTAÇÃO DO CAMPONÊS NOS CARTAZES DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA	36
3.1	Por que o camponês?	36
3.2	Representação no passado dos camponeses	38
3.3	Identidade artística espanhola, influência de outros movimentos	59
4	O OPERARIADO E A INDÚSTRIA NA COLEÇÃO, A REPRESENTAÇÃO DO URBANO NOS CARTAZES	65
4.1	Por que o operário?	65
4.2	A linguagem gráfica: o uso artístico para o discurso político	74
4.3	Comparação entre a produção soviética e espanhola	77
5	CONCLUSÃO	87
	REFERÊNCIAS	92

1 Introdução

A Guerra Civil Espanhola (1936–1939) configurou-se como um conflito de múltiplas determinações históricas, inserido em um contexto de profundas transformações políticas e institucionais na transição da década de 1920 para 1930. A crise que resultou na queda da ditadura de Miguel Primo de Rivera ocorreu em meio a um quadro político e econômico, cujos desdobramentos marcaram decisivamente a experiência da Segunda República Espanhola (1931-1936). Esse período foi caracterizado por intensas tensões sociais, polarização ideológica e sucessivas reconfigurações do poder, culminando na ascensão de Francisco Largo Caballero à presidência do Conselho de Ministros e, posteriormente, no desencadeamento da Guerra Civil Espanhola. (BUADES, 2013, p. 22).

Para compreender a relevância dos cartazes de propaganda analisados nesta pesquisa, faz-se necessário situar as origens do conflito e os processos que conduziram à sua eclosão. Nos anos que antecederam a guerra, a Espanha vivenciava o período eleitoral de sua jovem democracia republicana, marcado por acentuado dinamismo político e crescente radicalização. Para os setores identificados com o espectro da esquerda, a disputa representava a defesa da República proclamada em 1931 frente à ameaça do avanço fascista; para os grupos de direita, tratava-se de uma luta em prol da preservação dos valores cristãos e tradicionais, percebidos como ameaçados por projetos revolucionários considerados desagregadores (SALVADÓ, p. 83-84, 2008).

No campo conservador, as dificuldades de articulação política tornaram-se evidentes durante a campanha eleitoral. A direita encontrava-se fragmentada, marcada por disputas internas relativas à definição de candidaturas e à construção de uma plataforma comum. De um lado, situavam-se os monarquistas, defensores do antigo regime; de outro, os membros da Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA), que buscavam consolidar uma alternativa conservadora de massas. Em contraste, as forças de esquerda avançavam em direção a uma maior coordenação política, culminando na formação da Frente Popular, coalizão articulada por Manuel Azaña e apoiada por Indalecio Prieto. Embora o socialismo espanhol também apresentasse divisões internas — notadamente entre os seguidores de Prieto e os de Largo Caballero, com disputas de influência no Partido Socialista Obrero Español (PSOE) e na Unión General de Trabajadores (UGT) —, a

convergência estratégica mostrou-se decisiva para a consolidação da aliança republicano-socialista.

A construção da Frente Ampla foi igualmente influenciada pelo contexto internacional. Conforme abordado por Francisco J. Romero Salvadó:

“Com a onda fascista varrendo a Europa e uma tentativa de golpe em fevereiro de 1934 na França, o Partido Comunista Francês propôs uma aliança tática a seus colegas socialistas em junho de 1934, que, em outubro do mesmo ano, levou ao estabelecimento de um vaste rassemblement populaire que incluía forças burguesas liberais equivalentes aos republicanos da Espanha. No verão de 1935, durante o VII Congresso do Comintern, foram oficialmente sancionadas amplas alianças nacionais das forças progressistas, as chamadas Frentes Populares.” (SALVADÓ, 2008, p.85).

Esse modelo serviu de referência para a experiência espanhola, que alcançou êxito eleitoral em 1936 e conduziu Largo Caballero à chefia do governo em setembro daquele ano.

A escalada do conflito, contudo, foi marcada por episódios de violência política que funcionaram como catalisadores da insurreição. Em julho de 1936, o assassinato do tenente da Guarda de Assalto José Castillo por extremistas de direita desencadeou uma reação imediata de setores vinculados à esquerda, culminando na execução do líder monarquista José Calvo Sotelo (PAYNE, 1993, p. 353–359). Esses acontecimentos intensificaram a polarização e precipitaram o levante militar.

A insurreição teve início em 17 de julho de 1936, no Marrocos espanhol, estendendo-se rapidamente à península ibérica, em direção à Espanha. Em poucos dias, o território encontrava-se dividido de maneira análoga ao mapa eleitoral daquele ano. Regiões tradicionalmente conservadoras, como Galícia, Castela Velha e Navarra, além das ilhas Canárias e Baleares, aderiram ao levante militar, enquanto áreas de maior densidade populacional e com forte presença operária e camponesa mantiveram-se leais à República. A rápida mobilização de partidos e sindicatos, bem como a fidelidade de parcelas das forças policiais, como a Guarda de Assalto, foram fatores decisivos para conter a expansão inicial dos rebeldes em determinados centros urbanos. Ainda assim, houve exceções significativas, como Saragoça, Oviedo e importantes cidades andaluzas, entre elas Sevilha, Granada, Córdoba e Cádiz, que passaram ao controle dos insurgentes (ROMERO, 2008, p. 95).

Nesse contexto de polarização extrema e fragmentação territorial, a guerra civil consolidou-se como expressão armada de disputas políticas, sociais e ideológicas acumuladas ao longo da experiência republicana, constituindo o cenário

no qual a propaganda visual adquiriu centralidade como instrumento de mobilização e legitimação.

Os horrores da guerra atingem todas as camadas da sociedade, desde as zonas urbanas até o interior rural. A considerada história tradicional desse evento, como bem definido por Peter Burke (1992), foi produzida com foco nos acontecimentos políticos e militares (NASCIMENTO, 2011, p. 2). Dito isso, para a realização desta dissertação, a leitura de Walter Benjamin sobre a relação entre a imagem, a arte e a história foram fundamentais para compreender a relação da produção dos cartazes com as transformações tecnológicas e as condições de circulação e sua recepção no século XX. Somado a isto, este trabalho se apoia na história social, consolidada pela Escola dos Annales (por autores como por Lucien Febvre, Marc Bloch e Fernando Braudel). Em particular, destacamos as contribuições de Pierre Nora e Peter Burke para esta dissertação.

Este trabalho analisa as produções cartazistas de propaganda política e de guerra, circunscritas no livro *Carteles de la guerra 1936-1939: Colección Fundación Pablo Iglesias*, lançado em 2004. Este livro foi produzido seguindo o princípio da instituição de conservar a memória de figuras e do pensamento socialista espanhol, em homenagem ao fundador do *Partido Socialista Obrero Español* (PSOE), Pablo Iglesias. O livro organizado por Alfonso Guerra, faz um recorte de cartazes de propaganda de guerra entre os anos de 1936 e 1939, entre mais de 2 mil exemplares, o critério de escolha foi apresentar uma variedade de cartazes republicanos, de suas mensagens, ideias e as tendências artísticas de seus autores, com curadoria feita por Manuel García (GUERRA, 2004, p.7). A princípio, os cartazes presentes na seleção do livro fizeram parte de uma exposição itinerante que se deu início no Círculo de Bellas Artes em Madrid a partir de 1976, com cerca de trezentos exemplares. Dentre os critérios específicos citados por García para sua curadoria estão: 1. A recorrência maior de alguns artistas e a ausência de outros; 2. A ausência de alguns exemplares, visto que o material provém de coleções particulares que foram integradas à Fundação Pablo Iglesias; 3. Os cartazes selecionados foram na intenção de representar campanhas políticas como modos de fazer dos tipógrafos espanhóis. Para além destes critérios, há de se ressaltar a escolha de cartazes com origem ou vínculo a partidos de esquerda, republicanos e socialistas, como é o caso do *Partido Socialista Obrero Español* (PSOE), *Partido Comunista de España* (PCE), *Izquierda Republicana*, *Partido Sindicalista*,

Federación Anarquista Ibérica (FAI) e de sindicatos, como *Unión General de Trabajadores* ou *Confederación Nacional de Trabajadores (CNT)*, organizações internacionais como *Socorro Rojo Internacional*, as *Brigadas Internacionales* ou *Amigos de la Unión Soviética*, somado a organizações criadas durante o conflito como a *Altavoz del frente*, *Socorro Rojo de España*, *Cultura Popular*, *Quinto Regimiento* e *Ejército del Centro*, por fim, a órgãos ligados ao governo da República Espanhola, a *Junta Delegada de Defensa*, o *Ministerio de Instrucción Pública e Bellas Artes*, da *Subsecretaría de Propaganda* (GUERRA, 2004, p.10).

Entre a ampla variedade de cartazes presentes na obra, a seleção dos exemplares analisados orientou-se por três critérios principais: em primeiro lugar, a representação de camponeses e operários; em segundo, a presença de maior densidade de elementos visuais vinculados a esses grupos, expressos por figuras humanas, coletividades, vestimentas, objetos ou ambientações; por fim, a identificação da autoria e sua relação com os principais grupos de atuação na causa republicana.

A Fundación Pablo Iglesias tem sua origem intrinsecamente ligada ao movimento político de esquerda socialista, carregando a missão de conservar e divulgar a história do pensamento socialista espanhol. Inicialmente suas atividades começam anteriormente à guerra, mas na intensificação do conflito ocorre o movimento de mobilização de retirada das obras feitas pelos republicanos. Nos anos de ditadura franquista que se sucederam, a fundação manteve suas ações na clandestinidade no território espanhol ou internacionalmente, acumulando o maior número possível de arquivos. Com a redemocratização da Espanha, abriram-se as portas para a institucionalização da fundação através de um trabalho coletivo, ademais, a instituição possui um rico acervo de arquivos textuais e visuais dos anos de conflito. Dentro deste acervo, os cartazes de propaganda de guerra, são totalizados mais de dois mil exemplares, uma pequena parcela foi selecionada para compor a seleção de obras presentes no livro que estão postas para análise nesta dissertação.

No decorrer da dissertação estão presentes análises sobre o contexto histórico em que a população espanhola viveu, em especial, os artistas e os camponeses e cidadãos do cotidiano urbano que são representados nos cartazes. Serão discutidas as influências institucionais que os artistas podem ter sofrido, seja pelo seu vínculo de produção direto com o Estado espanhol, por brigadas, por

partidos políticos ou sindicatos. A relação artística entre os cartazes de propaganda política espanhóis com o Realismo socialista, idealizado na União Soviética, será analisada a partir da definição das características específicas de cada estilo, em uma perspectiva comparativa. Por fim, pretende-se destrinchar a análise dos cartazes da coleção que carregam a representação do campo, da cidade, do camponês, do operário e de todas as simbologias que a este tema pertencem, compreendendo o objetivo narrativo utilizado e quais são os tipos de representações feitas por cada artista. No último capítulo, propõe-se a reflexão sobre o papel que estes cartazes desempenharam na década de 1930, em paralelo à função que essas obras desempenham sobre a memória do passado da Espanha, o acesso dessas fontes e o sentido memorialista que carregam como arquivos no acervo da Fundação Pablo Iglesias.

2 A Fundación Pablo Iglesias e seu acervo

2.1 APRESENTAÇÃO DA FUNDACIÓN PABLO IGLESIAS

Neste primeiro capítulo, o conteúdo a ser apresentado é a origem da *Fundación Pablo Iglesias* e sobre a obra *Carteles de la Guerra 1936-1939: colección Fundación Pablo Iglesias*, pontuando seus principais objetivos concretos e passando por sua formação oficial antes da Guerra Civil Espanhola. Também explicaremos sua trajetória durante a ditadura franquista, analisando quais foram as ações tomadas sobre os espaços, acervos e as atividades clandestinas que ocorriam fora e dentro da Espanha; os exílios de membros e simpatizantes; o refúgio dos documentos que pertenciam à instituição até a volta de sua regularização e repatriação, somados à aquisição de novos itens doados por indivíduos, famílias, instituições vindas de países como México, França, Argentina e URSS.

A Fundación Pablo Iglesias é uma instituição que, em toda sua história, esteve ligada a um projeto político, tanto pelo seu nome ser em homenagem ao fundador do Partido Socialista Obrero Español (PSOE) quanto por seus objetivos gerais. Sua fundação ocorreu em fevereiro de 1926, dois meses após a morte de Pablo Iglesias, e se deu a partir do objetivo de criar uma instituição capaz de difundir as ideias socialistas e de formação político-educacional para os trabalhadores.

Dado início ao projeto, a *Junta Directiva*, era a representatividade dos principais comitês, órgão vinculado ao governo que providenciou o primeiro espaço físico público para instauração da fundação, composto de salão de conferências, biblioteca, imprensa, redação e administração. Esse espaço procurou contribuir para que a cultura e a educação político social fossem expandidas no grande centro urbano de Madri e seus arredores. A princípio, o PSOE e a União Geral dos Trabalhadores (UGT) não demonstraram grande entusiasmo pela iniciativa, dedicados a contribuições específicas mais simbólicas do que efetivas. Isto posto, foram os *obreros*¹ os responsáveis pela aplicação geral do projeto, fornecendo o suporte de base. Em 1928, com a morte de membros da Comissão Organizadora da

¹ O termo *obrero* é constantemente utilizado no sentido de referenciar trabalhadores manuais, principalmente operários de fábricas. Contudo, em algumas frases o sentido se expande para trabalhadores de outros segmentos. Essa variedade de sentidos de acordo com o contexto não permite que seja traduzido livremente como “trabalhadores” ou “operários”, portanto, sempre que houver a necessidade de reprodução da origem da palavra será preferido o uso de “*obrero*”.

Fundação Pablo Iglesias, unida a dissensões internas dentro da *Federación de la Edificación de Madrid y la Sociedad “El Trabajo”*, desencadeou-se uma profunda crise institucional.

Em 1932, a Comissão Executiva do PSOE mudou seu posicionamento: deixou de uma sombra que pairava sobre a Fundação para tomar as rédeas da instituição. Esse processo se deu por diferentes fatores: a necessidade de uma nova rotatividade produtiva para o jornal do partido *El Socialista*; a vontade de expandir a influência do jornal no movimento *obrero* ante as tensões políticas crescentes na Espanha após a instauração da República; e a aquisição de um considerável volume de fundos públicos em 1926 para adquirir um edifício. Por essas razões, acrescidas da doação realizada por Dámaso Gutiérrez Cano², a *Fundación Pablo Iglesias* teve sua instalação física realizada na rua Trafalgar, em Madri. Em 1933, após a oficialização da transferência de posse da propriedade para a instituição, Francisco Azorín e Gabriel Pradal, projetaram uma nova planta para o edifício, que foi inaugurado em 1936. A instalação, a partir deste momento, foi utilizada para *La Gráfica* e a *El Socialista*. O local contava com: salão de conferências, biblioteca, escola para *obreras* e a biblioteca de Pablo Iglesias (cedida à fundação por doação de sua viúva Amparo Meliá). Nesse local, foram exercidas atividades até 1939, ao final da Guerra Civil Espanhola. Após a vitória e instauração do governo franquista, o regime tomou posse de todos os bens das organizações participante da Frente Popular, entre eles, estava o prédio utilizado pela instituição, passando a ser utilizado para a impressão do *Boletín Oficial del Estado* (BOE) atuante até os dias de hoje como uma das sedes de livraria³.

Desde então, a *Fundación Pablo Iglesias* e seus colaboradores foram perseguidos nos anos de ditadura franquista, ocupando assim a posição de exílio e de clandestinidade, mantendo aceso o anseio da instituição em retornar às suas origens de difundir o estudo da história do pensamento socialista, iniciado pelo

² Dámaso Gutiérrez Cano foi um afiliado a *Agrupación Socialista de Madrid*, um espanhol que em sua ocupação profissional era comerciante e na militância. Foi fundador da Gráfica Socialista e membro do Conselho de Direção, onde ocupou o cargo de tesoureiro e representante do PSOE. Financiou projetos como *El Socialista*, *La Aurora Social* entre outros. Foi promotor da criação da *Fundación Pablo Iglesias*. Após sua morte, em 1930, sua família oficializou em 1933 a doação da propriedade na rua Trafalgar em Madri para a instituição. Para mais informações, consultar o site da instituição com um breve recorte de sua biografia. Disponível em: <https://fpabloiglesias.es/entrada-db/gutierrez-cano-damaso/> Acesso: 24 ago. 2025.

³ Essa informação e a localização exata da instituição nos dias de hoje, bem como seus horários de funcionamento e os transportes possíveis para chegar ao local podem ser consultados no site oficial da BOE. Disponível em: <https://www.boe.es/organismo/> Acesso em: 24 de ago. 2025.

fundador do PSOE e da UGT. Este trabalho de conservação do projeto durante mais de três décadas no exílio aconteceu por organizações socialistas, como as sediadas em Paris, no *Centro de Estudios de Pablo Iglesias* e no México no *Editorial Pablo Iglesias*.

Somente na década de 1970, membros da *Federación de Trabajadores de la Enseñanza* (FETE-UGT) retomaram a iniciativa e dão início a refundação da *Fundación Pablo Iglesias*, no XIII Congresso do PSOE, na comuna de Suresnes, na França, em 1974. Francisco Bustelo, até então Secretário de Formação, propôs a criação da *Fundación Pablo Iglesias*. Com a aprovação da nova proposta por Felipe González, Alfonso Guerra⁴ e Francisco Bustelo, representantes da nova Comissão Executiva, são dadas as ordens iniciais e os objetivos a serem alcançados através da alocação de recursos: aquisição de livros, em sigilo, para a formação de um fundo bibliográfico sobre o socialismo espanhol. A direção desta tarefa ficou a cargo de Enrique Moral Sandoval.

Essa ação de manter o projeto vivo da fundação, mesmo que fora da Espanha e agindo na clandestinidade, foi essencial para quando houvesse a oportunidade certa, a instituição estivesse preparada para aproveitá-la. Essa ocasião tão esperada surgiu com a morte de Francisco Franco, o ditador que havia perseguido e proibido as atividades socialistas na Espanha. Depois de um ano de seu falecimento, durante o XXVII Congresso do PSOE, foi aprovada a criação novamente da *Fundación Pablo Iglesias*, em dezembro de 1976, na cidade de Madri, com Luiz Gómez Llorente encarregado de ser o novo secretário de formação do projeto e de sua constituição definitiva.

Após a redemocratização da Espanha, por decisão definida em 15 de outubro de 1977, a fundação estabeleceu como princípios do estatuto: primeiro, favorecer a difusão do pensamento socialista; segundo, recuperar e reunir a documentação histórica e atual do socialismo espanhol. São essas duas diretrizes que se desdobram como consequência na publicação da fonte desta dissertação. Para a realização desses objetivos, sucedeu primeiramente a inauguração da sede da instituição em Madri, em outubro de 1977, com a função de recuperar a história do socialismo espanhol e oferecer à sociedade um acervo documental, através do *Archivo y Biblioteca de la Fundación Pablo Iglesias*. Contudo, o desafio para concluir

⁴ É importante reforçar que Alfonso Guerra é o organizador da obra analisada neste trabalho. Este tema será mais aprofundado ao longo da dissertação.

essa tarefa era muito grande, visto que os anos de conflito durante a Guerra Civil Espanhola, somados à repressão franquista, a qualquer produção opositora e principalmente socialista, levou a destruição, confisco e perda de uma enorme quantidade de documentações das atividades artísticas, militantes e até mesmo dos trabalhadores.

Como apontado por Beatriz García Paz (PAZ, 2006, p.7-9)⁵, foram tomadas cinco direções como política de recuperação dessas fontes:

1. Repatriação de arquivos das organizações socialista no exílio: Processo que começou com o traslado a Madri, em 1977, do *Archivo de la Comisión Ejecutiva del PSOE*, que estava localizado em Toulouse, na França. Em 1987, continuou esse processo com os arquivos da *Secretaría Tesorería de la C.E. del PSOE* e da *Delegación de la C.E del PSOE* em Paris. Por fim, em 1988, os arquivos da *C.E. de la Juventudes Socialistas de España*, que estavam na *Agrupación Socialista de Toulouse*.

2. Localização e reclamação de arquivos históricos do socialismo espanhol: Enrique Moral Sandoval, o mesmo que foi encarregado de formar um acervo de obras do socialismo espanhol em 1974, estava na posição de secretário da *Fundación Pablo Iglesias* até o ano de 2001. Suas investigações resultaram no conhecimento sobre o que houve com as documentações das comissões executivas do PSOE e da UGT no final da guerra civil. Alguns haviam sido direcionados desde Barcelona até Paris e depositados por Ramón Lamonedá, secretário geral do PSOE. Em agosto de 1940, com a ocupação alemã, tropas nazistas tomaram posse dos arquivos até serem apropriadas pelo exército vermelho durante a Segunda Guerra Mundial, se encontrando no Instituto de Marxismo Leninismo de Moscou, na URSS. Com o requerimento da *C.E del PSOE* aos soviéticos, os documentos foram devolvidos para *PSOE* em 1 de julho de 1981 e inseridos na fundação.

3. Arquivos com militantes socialistas e familiares: os arquivos que foram conservados da iniciativa autônoma por indivíduos próximos ou simpatizantes da causa foram adquiridos na relação direta da instituição com tais pessoas. Na busca por encontrar esses documentos, Enrique Moral e Aurelio Martín⁶ viajaram para México e França, pontos de maior fuga dos exilados, e até mesmo para a Argentina.

⁵ Uma das colaboradoras da instituição, atuante na *Fundación Pablo Iglesias*, produziu um artigo para a *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea*.

⁶ Diretor do *Archivo y Biblioteca* durante o período.

4. Devolução dos arquivos confiscados pelos militares: O Serviço Histórico Militar entregou os documentos que haviam sido recolhidos no final da guerra civil para a *Agrupación Socialista Madrileña*.

5. Trocas com instituições estrangeiras que possuíam acervos documentais do movimento *obrero* espanhol.

Este trabalho resultou no achado de um considerável número de arquivos que foram entregues à instituição, possuindo documentações de líderes de esquerda do período, como Francisco Largo Caballero (o presidente eleito da Espanha que lutou contra o franquismo e o golpe de Estado) e Julián Besteiro (que foi deputado e presidente do congresso espanhol, com importante atuação na defesa da democracia durante a Guerra Civil Espanhola). Também foram incorporadas documentações de Pablo Iglesias.

Por todo este empenho em repatriação e aquisição de novos itens para o acervo da fundação durante o final do século XX, surgiram grandes efeitos que perduram até a atualidade. Em seu site oficial⁷, a *Fundación Pablo Iglesias* informa que possui mais de 8.850 arquivos de jornais, como periódicos pertencentes a organizações socialista, comunista e anarquistas espanhóis, com destaque para os produzidos entre os anos de 1936 e 1939, no auge do conflito da Guerra Civil Espanhola. Uma rica fonte de acesso a materiais vitais para compreendermos o papel que esses grupos desempenharam em sua militância na tentativa de suprimir a ameaça fascista no país.

Dentro dos arquivos documentais, a instituição oferece um acervo distribuído da seguinte forma:

1. Arquivo de organizações (socialista, comunista e anarquistas espanhóis) de distintos grupos, totalizando 21 grupos, com os documentos com marcação temporal de 1931 até 2007;
2. Arquivos de pessoas (vinculadas à causa de esquerda, podendo ser financiadores ou militantes políticos), totalizando 37 pessoas, com os documentos com marcação temporal de 1843 até 2006;
3. Coleções documentais de organizações, distribuídas em 22 organizações distintas, com datação de 1888 até 1985;
4. Coleções documentais de pessoas, nas quais não é especificado um

⁷ Disponível em: <https://fpabloiglesias.es/archivo-y-biblioteca/>. Acesso em: 25 ago. 2025.

número de itens, mas é informado que oitenta por cento dos materiais são de exilados republicanos.

5. Documentação fotocopiada proveniente de organizações e pessoas, cujos documentos originais estão guardados em outras instituições, pertencendo a 14 grupos diferentes, com os referenciados de datas de 1903 até 1948.

Em arquivos imagéticos, como fotografias e slides, a instituição tem um acervo de 360.000 itens, com ênfase nas atividades das organizações socialistas espanholas e republicanas no exílio. Vale fazer uma menção especial à coleção Luiz Ramón Marín, com 18.000 fotografias que datam do início do século XX até o período da Guerra Civil Espanhola. Outro conteúdo relevante são os mais de 300.000 slides das agências COPI e STAFF. O segmento que foi selecionado nesta pesquisa é o de cartazes, dos quais a instituição possui 9.000 peças, sendo 1.200 do período da Guerra Civil Espanhola. Há ainda outros 50 cartazes do exílio, feitos entre 1944 e 1977 para campanhas de ajuda e solidariedade ao povo espanhol, e por fim, cartazes de 1975 até o presente, com um grande número do *PSOE*, *JSE*, *UGT*, entre outros. A biblioteca da instituição hoje possui mais de 72.000 volumes de livros e 54.969 registros bibliográficos informativos de nomes do socialismo espanhol⁸, somados a 8.850 de arquivos jornalísticos, com 40% dos títulos de periódicos de organizações socialistas, comunistas e anarquistas espanholas.

Para além do acervo documental, catalogado pela instituição, é importante pensarmos nas produções de exílio republicano existentes nas quatro décadas subsequentes ao início da guerra civil, pois em diversos países, principalmente hispano-falantes como México, Argentina e Cuba, foram acolhidos centenas de nomes importantes, não só da política de resistência ao ataque franquista, mas também artistas que em sua arte, encontram um veículo de comunicação de massas pelo apoio e denúncia a guerra que acontecia. Vários destes exilados encontraram em solo americano espaço para continuar a produzir seus discursos políticos em favor de uma Espanha livre e artes de ativismo político, expostas em diversos eventos, dentre elas estão os eventos de produção cultural e intelectual de artistas engajados, como George Orwell, que publicou *Homage to Catalonia* em 1938, livro inspirado em sua experiência como voluntário na Guerra Civil Espanhola. A obra serviu para muitos leitores como uma lente para qual pudesse enxergar as dores e a

⁸ Este dado é atualizado na página: <https://fpabloiglesias.es/archivo-y-biblioteca/diccionario-biografico/?letra=A>. Acesso: 25 ago. 2025.

atmosfera que assolava a Espanha. Houve também diversos comitês espalhados pelo mundo, como em Nova York (EUA), Londres (ING), Paris (FRA), Cidade do México (MEX) e até mesmo Moscou (URSS), sendo elas por iniciativa da esquerda que aderiu à causa espanhola.

Portanto, o caráter da instituição em ser um palco para a memória do pensamento socialista influencia diretamente na construção do livro e na escolha dos cartazes que o compõem, elaborando uma visão sobre o passado de valorização dessas peças, endossando uma visão positiva sobre o que foi a ação dos republicanos durante a guerra civil espanhola, em especial os socialistas. Um discurso que diz sobre o passado, mas busca ter seus ecos no presente e em diálogo com o público.

2.2 NOÇÃO DE ACERVO E SUA IMPORTÂNCIA PARA A MEMÓRIA

Mediante o conhecimento da história de formação da fundação, desde antes da Guerra Civil Espanhola até os dias de hoje, podemos observar o panorama de altos e baixos que a instituição teve na sua vocação de preservar arquivos e constituir acervos, sem abandonar a tarefa de divulgação de produções do socialismo espanhol. Com o passar do tempo, esse trabalho foi se expandindo, abraçando produções de esquerda de cunho anarquista e republicano, principalmente nos anos de conflito da guerra e durante a ditadura militar franquista.

Nesta dissertação, para uma melhor compreensão do que a fundação conseguiu unir em seus espaços para estudo, divulgação e conservação, será priorizada a abordagem dos critérios de seleção envolvidos na elaboração de um arquivo e na análise de sua finalidade na instituição, principalmente dos cartazes de guerra selecionados para a coleção que é a fonte de nosso estudo. Todos esses apontamentos perpassam a delimitação conceitual e definição de acervo, que envolve o conjunto de objetos materiais e imateriais que existem em determinado espaço.

O conceito de arquivo, segundo Pierre Nora, envolve a problemática da distinção entre história e memória, pois mesmo sendo conceitos diferentes, por muito tempo já foram compreendidas como iguais. A separação conceitual e diferenciação entre história e memória é fundamental para compreendermos as diversas possibilidades de uso e de sentido que os arquivos da instituição têm. O

arquivo é um espaço de preservação, mas também de criação de memória, pois é o espaço onde se decide o que merece permanecer no tempo. Para Nora (1993, p. 13), os arquivos são um dos lugares de memória, ao lado de outros como monumentos, museus, memoriais etc. Ele garante que não sejam perdidos os resquícios do passado, servindo para que em um estoque gigantesco tenhamos acesso a esta memória impossível de lembrar sem este suporte (NORA, 1993. p.15).

É através desses arquivos que se torna possível a perpetuação da memória do socialismo espanhol. Neste contexto, o objeto de estudo desta dissertação é a representação do camponês e do operário nos cartazes de guerra pertencentes a essa coleção. Servindo como fragmentos materiais do passado espanhol, a instituição ao longo de décadas construiu um acervo com ênfase na perpetuação da memória em diversas frentes: o socialismo espanhol, a luta republicana, a biografia de figuras importantes da esquerda, a produção jornalística e editorial, os registros fotográficos e artísticos, além da própria militância.

Os historiadores utilizam as fontes do acervo como vestígios do passado para a produção do conhecimento histórico. De maneira semelhante, a instituição cria através de seu acervo uma visão sobre a memória do socialismo espanhol para o público que o consome. Entretanto, devemos considerar os limites do acervo da fundação, que procura produzir uma memória institucional sobre o próprio partido. Isso não implica desconsiderar o potencial da documentação disponível para a pesquisa, mas exige que não se naturalize os critérios de arquivamento. Como bem aponta Naor Franco de Carvalho:

Não podemos mais compreender que um documento consiga trazer à vida o que realmente aconteceu quando foi produzido, sua capacidade está em ser uma representação do passado, que não pode ser mais alcançado plenamente, de uma memória em migalha (CARVALHO, 2012, p.1100).

Compreendida a origem da *Fundación Pablo Iglesias* e seus objetivos de conservar e divulgar a memória do socialismo espanhol através de suas variáveis fontes materiais possíveis, a instituição fornece seu acervo como fonte de estudo para historiadores produzirem suas análises sobre o passado. Esse tipo de produção também é feito pela instituição, com centenas de textos acadêmicos, livros publicados pela sua própria editora e, por fim, coleções de exemplares materiais.

A fonte de estudo desta dissertação para analisar as representações dos

camponeses dentro dos cartazes de guerra faz parte desse conjunto de publicações feito pela instituição. Trata-se da publicação *Carteles de la guerra 1936-1939: Colección Fundación Pablo Iglesias*, lançada em 2004. O livro conta com textos de seis autores distintos que tratam dos cartazes e de sua correlação com a guerra; da origem da visão espanhola da guerra; da perspectiva internacional sobre o conflito; das diferentes produções artísticas relacionadas à Guerra Civil Espanhola; e da produção e do projeto de cartazes durante a guerra. A coleção conta com fotografias e fotomontagens feitas durante os anos de conflito, obras de arte espanhola e internacionais em solidariedade à causa republicana, fotografias do pavilhão espanhol da Exposição Universal que ocorreu em Paris em 1937, que abrigou pinturas e esculturas com influência do cubismo, surrealismo, expressionismo.

O início da circulação da coleção da publicação se deu em Barcelona, dentro do Círculo de Bellas Artes, com edição da Lunwerg Editores de Madrid, colocando os dois maiores centros urbanos da Espanha em diálogo na publicação do livro contendo a coleção de cartazes. Não sendo encontrado o número total de cópias já produzidas da obra, atualmente, além das livrarias físicas da Fundación Pablo Iglesias, é possível encontrar exemplares físicos à venda não oficial em dezenas de sites comerciais.

É importante ressaltar o contexto histórico da publicação aqui analisada. Até março de 2004, a política nacional espanhola era regida pelo Partido Popular (PP), por José María Aznar (1996-2004), que em seu segundo mandato, mais precisamente em 2003, entrou em alinhamento com a política de guerra e invasão dos Estados Unidos da América (EUA) e Reino Unido ao Iraque. A aprovação e popularidade do governo de Aznar reduziu, gerando impopularidade por consequência da decisão de participação na guerra. O envolvimento na guerra foi usado como justificativa para os quatro atentados sincronizados, ocorridos no dia 11 de março de 2004, quando quatro trens foram alvos de explosões. O resultado foi a morte de 191 pessoas e mais de 2 mil feridos. O governo de Aznar responsabilizou o grupo terrorista basco ETA, mas em pouco tempo essa informação foi desmentida e a autoria dos ataques foi dada ao grupo jihadista Al-Qaeda, em represália ao apoio espanhol à guerra do Iraque. A tragédia orquestrada pelo conflito da guerra impactou diretamente nas eleições que aconteceriam em pouco tempo, principalmente pela percepção de manipulação dos fatos pelo governo para não ligar o atentado à guerra no Iraque.

Com o crescimento da impopularidade do governo de Aznar, ocasionada pela participação na guerra no Oriente Médio, nas eleições que ocorreram três dias após os atentados, por decisão popular foi eleito José Luis Rodríguez Zapatero, candidato do *PSOE*, como o primeiro-ministro da Espanha, assumindo o posto em abril. Zapatero, em uma das primeiras medidas de governo, ordenou a retirada das tropas espanholas do solo iraquiano, em maio de 2004, atendendo ao desejo popular pelo fim da guerra. As medidas políticas de Zapatero não ficaram somente circunscritas à guerra vivida em seu tempo, mas também envolveu medidas relativas ao legado da Guerra Civil Espanhola no presente. Entrou em vigor, em 21 de setembro de 2004, o decreto 1891/2004, criando a Comissão Interministerial para o estudo de situação das vítimas da guerra civil e do franquismo. Como bem explica Luca Manucci (MANUCCI, 2020, p.48), a transição da ditadura espanhola passou pela chamada *ruptura pactada*, o objetivo principal era impedir a movimentação de memória traumáticas da guerra e da ditadura, podendo ferir a imagem do dirigente responsáveis por esse passado. Mediante a isso, na Espanha, predominava o chamado pacto de silêncio ou esquecimento (Pacto del Olvido), como bem explica Kaitlyn Elizabeth Booher (BOHER, 2022, p.4-6), esse processo resultou na lei da anistia de 1977, nela havia o acordo velado entre o regime autoritário e as novas forças democráticas para produzir um apagamento da importância e da busca pela história das vítimas da guerra civil espanhola e do regime ditatorial de Francisco Franco.

O decreto 1891/2004 foi tomado para efetivar as lutas pela memória histórica das vítimas da guerra e da ditadura desde o final da década de 1970, mais intensificado principalmente na década de 1990. Em continuidade, o governo começou a financiar organizações autônomas em toda a Espanha na exumação de diversas valas comuns, onde foram encontrados pertences e corpos de civis fuzilados desde o início da guerra até o final da repressão franquista. No governo de Zapatero, a Comissão Interministerial, com seu trabalho, divulgou para o público a existência de cerca de 2000 valas comuns, cobrindo quase todo o mapa da Espanha, com apenas 250 delas exumadas na busca de reconhecimento de corpos até então desaparecidos. O próprio governo federal, responsabilizando-se pela busca ativa em encontrar estes desaparecidos, estima que desde 1936 a 1975 existe um número de 100.000 pessoas que não foram mais encontradas e são consideradas desaparecidas ou mortas pelo regime militar, cabendo ao Estado a

busca nessas valas comuns reduzir este número e trazer a dignidade e a memória que esses cidadãos merecem⁹.

Foi nesse conturbado cenário político — marcado pela participação espanhola na Guerra do Iraque durante o governo Aznar, pelos atentados de 2004 e pela subsequente mudança eleitoral — que o governo Zapatero retirou as tropas espanholas do conflito e passou a atribuir maior centralidade política às disputas em torno da memória do passado espanhol. O governo decidiu se responsabilizar pela memória e pela busca das vítimas do franquismo. Essas medidas só foram possíveis de serem tomadas pelo então presidente José Luis Rodríguez Zapatero graças à criação do Partido Socialista Obrero Español (PSOE) por Pablo Iglesias em 1879, o político homenageado no nome da instituição que foi criada para preservar e difundir a memória do pensamento socialista na Espanha e produtora da coleção analisada nesta dissertação.

Em um breve resumo descritivo sobre a coleção, no livro há uma contextualização geral sobre o acervo disponível da instituição, colocando os cartazes de guerra não isolados das outras produções artísticas dentro e fora da Espanha, mas sim inseridos em seu contexto histórico e de manifestação artística. Essa escolha de colocar os cartazes em diálogo com outras produções artísticas do período é fundamental para construção da percepção do leitor em como essa arte engajada na luta republicana estava em consonância com outras expressões artísticas em seus diferentes formatos. Para a seleção de quais cartazes estariam presentes na coleção, em meio a milhares de exemplares disponíveis em seu acervo, o critério de escolha apresentado dentro do livro foi uma seleção baseada na maior amplitude possível de cartazes, sendo observado as seguintes características, por decisão de Manuel García e colaboração do Círculo de Bellas Artes: variedade de temas; autores; instituições e organizações editoriais que compõem a coleção (GUERRA, p.7). Para além dessas características descritas por Alfonso Guerra na publicação, é possível notar como importante critério: local de origem variado e não restrito aos grandes centros urbanos e zonas interioranas; produções feitas antes e durante os anos de guerra; diferentes elementos e técnicas presentes; uso de

⁹ Dados retirados a partir da aprovação da Lei da Memória Histórica de 2020 da Espanha, onde foram destinados 750 mil euros direcionados para a busca da memória histórica dos anos de repressão, com 60% do valor revertido para a busca de desaparecidos. Matéria da Globo: <https://oglobo.globo.com/mundo/estado-espanhol-vai-se-responsabilizar-por-encontrar-desaparecidos-da-guerra-civil-da-ditadura-24641253>. Acesso em: 23 ago. 2025.

fotografias e fotocolagens; variados tipos de discurso e representações presentes. Portanto, a publicação analisada traz consigo em produção escrita e escolha de acervo um pequeno fragmento representativo de todo o material cartazista que possui, com o principal objetivo de preservar e difundir o acesso a essas fontes consideradas pertencentes a história do socialismo espanhol.

Esses cartazes, eram produzidos em grandes centros urbanos, mas sua circulação acontecia em colagens nas paredes das ruas, desde as cidades até as zonas rurais. O sentido artístico dos cartazes não era de ser uma “arte única” e exclusiva, como explica Tomás Facundo (FACUNDO, 2006, p.2), a arte cartazista espanhola está mais atrelada a um processo tipo industrial, pois seu objetivo era a reprodução de massas com milhares cópias em circulação, buscando alcançar o maior número possível de leitores, com fortes discursos políticos e propaganda de guerra, defendendo o lado a causa dos republicanos pela democracia espanhola. Hoje, grande número de exemplares se encontra presente nos acervos da fundação, exercendo outro papel, o de conservação da memória deste passado de guerra e permitindo a construção de uma visão parcial de qual era o discurso e as técnicas utilizadas nele, assunto que se aprofunda no segundo capítulo.

Para além do acesso físico aos materiais disponíveis no acervo, o trabalho de digitalização de diversas fontes tem sido fundamental para a democratização do acesso à memória da guerra civil espanhola. Esse projeto de digitalização das milhares de fontes disponíveis ganhou grande impulso após o acordo feito com a empresa Google, através do projeto Google Arts and Cultures, que produziu a digitalização dos cartazes de guerra espanhóis referenciados com cerca de 1200 exemplares em 2021, explorando também segmentos como cinema, imprensa, entre outros. Com uma ótima tecnologia, é possível observar com detalhes os cartazes digitalizados no site da empresa, separando-os por temas principais, autores, gênero e datação¹⁰.

Em um mundo contemporâneo cada vez mais conectado à internet e seu acesso cotidiano em crescimento exponencial, a migração do acervo material ao acervo digital se torna cada vez mais necessária para a ampliação do contato de novos públicos com os objetivos da instituição de preservar e difundir a história do socialismo espanhol. O acordo de digitalização e divulgação dos cartazes pela

¹⁰ Acesso ao site do projeto: <https://artsandculture.google.com/project/pablo-iglesias-foundation>. Acesso em 25 ago. 2025.

empresa Google é de se observar com bastante atenção, pois seu site é o mais utilizado para pesquisa de informações do mundo, desde 2015, possuindo porcentagem de acesso para pesquisas mensais de 79,1% até o pico de 91,46%, números que demonstram a grande relevância em sua posição na internet¹¹. Sem um recorte de segmento e como site aberto na internet em disputa com outros, o Google, na data desta pesquisa estava em 5º lugar dos mais acessados do mundo, passando de 1,2 bilhões de acessos mensais. Dentro desse contexto, o projeto Google Arts and Culture da empresa, no último ano, já teve como pico de investimento mensal em tráfego de divulgação do site 824.000 dólares em janeiro de 2025, segundo Ahrefs, site de métricas online¹².

Mesmo que concretamente não seja possível encontrar e apresentar dados da quantidade de acessos que possui periodicamente o site do projeto Fundación Pablo Iglesias e Google Arts and Culture, não se pode excluir a relevância digital que a plataforma possui e o grande volume de acessos que ela pode proporcionar através de direcionamento do público para os cartazes.

Essa transição do arquivo material para o arquivo digital, consequentemente, do acervo material para o digital, encaixa na reflexão sobre as Humanidades Digitais (HD), que vem se projetando cada vez mais na nova realidade global. A HD foi colocada como o projeto transdisciplinar, entre as Ciências Humanas e Ciência da Informação (agora em seu âmbito digital), com o Manifesto Interdisciplinar de 2010, o documento que explica as fundamentações e objetivos dessa nova área. Os autores Renan M. de Castro e Ricardo M. Pimenta (CASTRO; PIMENTA, p. 525-526), expõem como este processo nasce através da necessidade de transportar o documento, a informação e o conhecimento científico de seu estado físico ao digital. Nesta era digital, a informação passa pelos paradigmas que não podem ser negligenciados, como seu papel como matéria prima, como capital, objeto de manuseio das redes, entre outros sentidos.

Portanto, mesmo que não esteja medida numericamente, a transição do acervo material para o acervo digital possibilitou que os cartazes que até então estavam reclusos a esporádicas exposições abertas à comunidade com um pequeno recorte de exemplares presentes, as gavetas de armazenamento na instituição, as

¹¹ Dados divulgados pela Statista em: <https://www.statista.com/statistics/216573/worldwide-market-share-of-search-engines/>. Acesso 25 ago. 2025.

¹² Acesso a informação: <https://ahrefstop.com/websites/artsandculture.google.com>. Acesso 25 ago. 2025.

cópias físicas acessíveis ou as presentes em outros trabalho de divulgação e estudo acadêmico, como é o caso daquelas pertencentes à coleção analisada nesta dissertação.

A análise desses cartazes de guerra para a atualidade dentro do imaginário social da guerra civil, a memória histórica que a instituição fomenta em seus espaços físicos e digitais, além das produções historiográficas e em outros setores do conhecimento acadêmico que podem utilizar dessas obras para o seu fazer científico serão temas discutidos no terceiro capítulo deste trabalho.

2.3 COMO ERAM FEITOS OS CARTAZES E O ACESSO AOS MATERIAIS

O sistema criado para planejamento, produção e cópia dos cartazes funcionava da seguinte maneira: coletivos sindicais ou organizações paramilitares tinham um vínculo direto com partidos políticos ou com órgãos do governo espanhol. Nessa rede de contato, o artista produzia seu cartaz em diálogo com o discurso comum com esses grupos, o resultado nas gráficas era reproduzido através da técnica de litografia.

A título de exemplo, analisemos o caso do cartaz de José Bardasano (objeto de análise no segundo capítulo), modelo selecionado para figurar na capa do livro. Sua publicação ocorreu na cidade de Valência em 1937, com o texto: “*Julio 18: 1936-1937: ¡Fuera el invasor!*”. Este modelo foi impresso em papel por meio de litografia pela *Gráficas Valencia*, com dimensões de 100 x 68,2 cm cada exemplar. Na composição da arte, é possível identificar a rede de relações à qual o cartaz estava vinculado, como a UGT (Unión General de Trabajadores), um sindicato operário espanhol fundado em 1888, e, ainda que não assinalada diretamente, há uma relação com o PSOE (*Partido Socialista Obrero Español*). Esta última relação se estabelece visto que a UGT foi criada por influência de Pablo Iglesias, em período próximo ao nascimento do partido. Por fim, há uma articulação com a *Federación Española de Trabajadores de la Tierra*, um dos segmentos da UGT criado em junho de 1930 com o objetivo de organizar a luta agrária (SETIÉN, 2002, p. 185).

Não é possível determinar com exatidão como se dava o processo de criação dos cartazes: se era por decisão e ordem dos partidos ou dos órgãos governamentais, repassada aos sindicatos e, subsequentemente, imposta aos artistas na produção gráfica, ou se existiam outros sistemas de organização, como

decisões desprovidas de um padrão hierárquico, contando apenas com o respaldo dessas instituições e grupos, ou se era permitida uma maior autonomia dos artistas no planejamento, na criação e na escolha do discurso veiculado nos cartazes.

As gráficas responsáveis pela técnica de litografia dos cartazes em larga escala, conforme identificadas no catálogo da fundação, as quais são analisadas neste trabalho foram: *Unión Poligráfica* (com cartazes de José Bardasano e Fergui), Rivadeneyra (com cartazes de Pedrero e Alonso), *Helios* (com cartazes de Miguel Anguita Prieto), *Lfa. Fernández* (com cartazes de Cantos), *Gráficas Reunidas* (com cartazes de José Bardasano, Oliver, Augusto Fernández Sastre e Anônimo), *Madriguera* (com cartazes de Llovera), *Gráficas Valencia* (com cartazes de José Bardasano), *Arte* (com cartazes de Juan Antonio), *Cromo* (com cartazes de Lorenzo Girón), *Ortega* (com cartazes de Carnicero) e, por fim, *Sociedad General de Publicaciones* (com cartazes de Gori Muñoz).

A litografia constituiu a técnica empregada para a produção de um elevado volume de cópias de cartazes durante a Guerra Civil Espanhola, sendo o resultado da convergência de novas tecnologias na comunicação de massas. Conforme a etimologia da técnica indica, do grego *lithos* significa pedra e *gráphein* significa escrever, ou seja, a litografia refere-se à técnica de escrita que utiliza a pedra. Contudo, esse processo apresentava particularidades notáveis no decorrer do século XX. A pedra calcária utilizada para a produção de cópias em papel necessitava ser preparada e tratada, fundamentando-se no princípio da repulsão entre gordura e água. O desenho do cartaz era executado sobre a pedra calcária ou placa de zinco com tinta ou lápis litográfico, ambos de natureza gordurosa. Era imprescindível que o desenho estivesse em posição espelhada, visto que, no momento da reprodução para o papel, ocorria a inversão horizontal. Subsequentemente, procedia-se ao tratamento químico, que envolvia a cobertura de toda a superfície com uma goma arábica acidulada. As áreas protegidas pela gordura permaneciam lisas, enquanto as partes expostas ao ácido adquiriam uma textura porosa. Após essa etapa, a matriz era limpa e transferida para a prensa litográfica, onde era umedecida e, com o auxílio de um rolo, aplicava-se uma tinta gordurosa. As áreas da pedra que se tornaram porosas devido ao ácido absorviam a água, repelindo a tinta, ao passo que as áreas lisas pela gordura retinham a tinta na pedra, definindo assim o desenho e o texto do cartaz impresso (BARJAU, 2020, p. 59-67).

Outro avanço significativo na produção de cartazes foi a cromolitografia, uma técnica que permitiu a coloração em diversas variedades de cores e tons, superando as antigas cópias restritas ao preto e branco. Essa inovação rapidamente influenciou a composição cromática de cartazes inteiros. Ampliando o horizonte de possibilidades de criação dos cartazes, fazendo o uso de uma infinidade de tonalidades, jogo de luz e sombra e outras técnicas de ilustração e escrita. Contudo, a aplicabilidade da cromolitografia apresentava desafios que podem justificar o reduzido número de cores (duas ou três) na maioria dos casos dos exemplares analisados nesta dissertação. O primeiro fator a ser considerado é a concepção artística. Conforme mencionado, o artista criava a arte do cartaz na matriz de pedra calcária ou na placa de zinco, onde o manuseio da tinta litográfica e o tratamento químico da peça diferenciavam os traços que posteriormente seriam utilizados para definir as cores. Quanto maior a variedade cromática desejada, mais camadas deveriam ser produzidas, não apenas na criação da matriz, mas também no processo repetitivo da cromolitografia, que era executado isoladamente para cada cor empregada. A produção de cartazes de propaganda política e de guerra, que exigia rapidez e grande escala, era prejudicada pela desaceleração da produtividade à medida que se aumentava a variedade de cores. O segundo fator a ser considerado é o contexto geral de guerra civil, que culminou na escassez de recursos em todas as categorias de produtos do cotidiano de uma nação, afetando inclusive o ofício gráfico e artístico. A dificuldade de acesso a materiais pode ser uma das razões subjacentes à decisão de empregar apenas duas ou três cores na composição dos cartazes. Tal restrição visava a redução de custos, o aumento da produtividade e a economia de recursos para a produção de futuras edições.

Essas condições encontradas por essa rede foram um dos vetores para a padronização de cores entre vermelho e preto, em alguns casos, azul e preto. O vermelho e preto claramente faz alusão às cores do socialismo, já os cartazes que utilizam o azul e preto não se sabe ao certo quais seriam suas causas diretas.

Portanto, verifica-se que a trajetória da Fundación Pablo Iglesias se confunde com a própria história do socialismo espanhol no século XX, marcada por momentos de institucionalização, ruptura, exílio e reconstrução. Desde sua criação em 1926, com o propósito de difundir o pensamento socialista e promover a formação político-educacional dos trabalhadores, até sua atuação clandestina durante o franquismo e posterior reorganização no contexto da redemocratização, a

instituição consolidou-se como um espaço estratégico de preservação documental e de elaboração de memória. O esforço sistemático de repatriação de arquivos, recuperação de acervos confiscados e incorporação de fundos provenientes do exílio não apenas recompôs fragmentos dispersos da história socialista, como também estruturou uma base material indispensável à produção historiográfica e à construção de narrativas sobre o passado republicano.

Nesse sentido, o acervo da fundação, especialmente o livro analisado nesta dissertação, deve ser compreendido simultaneamente como fonte histórica e como lugar de memória. Ao selecionar, organizar e publicar determinados exemplares na obra *Carteles de la Guerra 1936–1939: Colección Fundación Pablo Iglesias* (2004), a instituição não apenas preserva vestígios materiais de uma cultura política de guerra, mas também participa ativamente da construção de uma memória pública sobre o conflito. Tal processo implica reconhecer que todo arquivo é atravessado por critérios de escolha, enquadramentos institucionais e intencionalidades políticas, os quais não anulam seu valor documental, mas exigem do pesquisador uma postura crítica diante das condições de produção, conservação e difusão dessas fontes.

Por fim, ao considerar tanto a materialidade original dos cartazes, como produzidos em larga escala por meio da litografia e da cromolitografia, inseridos em redes sindicais e partidárias, quanto sua atual circulação em ambientes digitais, evidencia-se a transformação de objetos de propaganda de guerra em patrimônios históricos e culturais. A digitalização e a ampla difusão desses materiais ampliam o acesso público e reinscrevem tais imagens no debate contemporâneo sobre memória, democracia e justiça histórica. Desse modo, o estudo do acervo da Fundación Pablo Iglesias não apenas ilumina as representações do camponês e do operário na cultura visual republicana, mas também contribui para compreender como o passado da Guerra Civil Espanhola segue sendo mobilizado, reinterpretado e disputado no presente.

3 A representação do camponês nos cartazes da guerra civil espanhola

3.1 POR QUE O CAMPONÊS?

O estudo sobre guerras e conflitos na historiografia circundam, majoritariamente até o início do século XX, as elites políticas, grandes eventos e as ações militares, como os soldados e combatentes, acordos políticos feitos, avanços e tomadas de território. É a partir do crescimento do estudo do passado com uma diferente perspectiva que outros grupos sociais e indivíduos começaram a se tornar objeto de estudo de pesquisas que investigam grupos sociais considerados marginalizados.

Essa busca pela deselitização da História, encontra materialização e consolidação na academia através da Escola dos Annales, como é bem elaborado por Peter Burke, em *A História da Escrita - Novas Perspectivas* (1992). Essa Escola dos Annales que foi responsável pela construção da conhecida “Nova História”, fugindo da história tradicional que se atentava para a política do passado, agora focando em estudar e analisar a conhecida “História Total”, aquela que se interessou por virtualmente por toda atividade humana, da qual em diversos contextos de estudo reverteu o paradigma que norteava a investigação das ações humanas no passado e suas consequências (BURKE, 1992, p.11-12).

A necessidade de aprofundamento do estudo sobre a representação de grupos sociais marginalizados na história, em conjunto com o discurso de propaganda de guerra presente nos cartazes, justifica que a presente pesquisa se dedique à figura do camponês e sua representação nos cartazes de propaganda de guerra, durante a Guerra Civil Espanhola. Além de identificar os elementos recorrentes em suas representações e o papel que desempenham na narrativa cartazista, o escopo desta investigação abrange a relevância desse grupo social na sociedade espanhola antes e durante o conflito, o apoio dos camponeses aos distintos polos da guerra, as técnicas de comunicação empregadas para alcançar esse público e as influências que os artistas engajados com o conflito absorviam para a execução de seus trabalhos de propaganda.

Para compreendermos melhor a relevância e o papel que os camponeses exerciam na Espanha na década de 1930, devemos recorrer a historiografia desse grupo social. Previamente a guerra, no início do século XX, a população do campo,

principalmente os que habitavam a chamada Espanha meridional, em que o modelo empregado era de extensos latifúndios monoculturais, limitando os camponeses a se submeterem a condições de exploração do trabalho como única fonte viável de renda para os trabalhadores, fato que é endossado pela luta contra a extrema fome. Seus serviços eram requeridos em dois períodos específicos do ano: plantio e colheita. Nesse meio tempo, os camponeses sem terras estavam sujeitos à dependência dos latifundiários e dos administradores das propriedades, os transformando em quase escravos (GRAHAM, 2013, p.15).

Segundo Isabel Pérez Molina (2015, p.16), durante a Segunda República Espanhola, reprimidos e vulneráveis, os camponeses lidavam direta e indiretamente com outros dois grupos: a polícia rural e igreja católica. A polícia rural servia como instrumento de manutenção do domínio dos latifundiários sobre os camponeses, combatendo revoltas, como por exemplo a Revolta de Casas Viejas, ocorrida em 1933, em Andaluzia, em que a situação dos camponeses era terrível e insustentável. Entre cinco camponeses que ali estavam, quatro estavam em condição de desemprego a maior parte do tempo, sobrevivendo por atividades laborais esporádicas, como cuidado de terras cultivadas e caça de pestes. Com o aumento do preço do pão, comandados pela Confederação Nacional dos Trabalhadores (CNT), é declarado estado de comunismo libertário na região. A revolta teve como resultado a morte de quatro guardas civis, sendo brutalmente reprimidos pela polícia rural. Após o massacre implementado pela polícia, o evento foi visto pela esquerda com comoção e revolta, já para a direita, serviu como exemplo a ser seguido e foi parabenizado. O segundo grupo, a Igreja Católica desempenhava um papel controverso em diferentes regiões e em diferentes períodos deste contexto. Em ocasiões, para o campesinato a Igreja servia como local de apoio e refúgio espiritual para as dores que a vida no campo lhes causava, oferecendo caridade e crédito para pequenos empreendimentos rurais, contudo, a Igreja enfrentava o temor das mudanças e a quebra dos paradigmas do velho mundo, sobre a ordem, a hierarquia e a fé. Esses que eram avaliados como ameaçados pelo liberalismo político e o pluralismo cultural crescente no ocidente. A relação direta da Igreja com os latifundiários reforçava o afastamento dos camponeses da esfera clerical, sendo associada como alicerce que sustenta a estrutura que os oprimia.

O campesinato está inserido neste contexto, permeado pelas tensões com os proprietários rurais, a igreja e a polícia rural. Havia também as consequências da

Primeira Guerra Mundial, na qual a Espanha optou pela neutralidade como posição. Foram latentes os danos sociais, políticos e principalmente econômicos que os camponeses sofreram. No período posterior à Primeira Guerra Mundial, as profundas crises do liberalismo ocidental e o fortalecimento da ideologia socialista, impulsionado pela Revolução Russa de 1917 e pela consolidação da União Soviética em 1922, acentuaram o antagonismo entre capitalismo e socialismo. No caso espanhol, os setores conservadores enfrentavam, na esfera política, não apenas o crescimento do socialismo entre as classes populares, mas também a expansão do movimento anarcossindicalista, tanto nos espaços urbanos quanto rurais, especialmente por meio da CNT, organização comprometida com a ação direta nas lutas sociais e que, em determinados contextos, recorria inclusive à violência para alcançar seus objetivos (MOLINA, 2015, p. 5). Segundo o levantamento de Tápia e Galarraga em *Inequality and Growth in a Developing Economy: Evidence from Data (Spain, 1860-1930)* a densidade demográfica de camponeses na Espanha decaiu ao longo das décadas na transição do século XIX para o XX. Em 1860, é estimada uma concentração de dois terços da população em espaço rural, cerca de 63.05%, já em 1930, havia cerca de 45,5% da população vivendo no campo (2020, p.172). Essa redução é uma consequência do processo de industrialização dos grandes centros urbanos da Espanha, a concentração de terras nas mãos de latifundiários, a inflação ocasionada pela Primeira Guerra Mundial e a consequente imigração de espanhóis para outras nações em busca de melhoria de vida. Mesmo com a redução da população do campo, a Espanha ainda estava com quase metade da sociedade concentrada em espaços rurais, segundo os dados de Roser Nicolau (2005, p.102-103). É mediante a esses dados que conseguimos mensurar concretamente a importância que os camponeses tiveram durante o contexto da guerra. Ter a representação desses indivíduos nos cartazes é carregar a simbologia de parte da Espanha, mas o principal objetivo era, através do discurso, atrair esse grupo social para a causa da resistência durante a Guerra Civil Espanhola.

3.2 REPRESENTAÇÃO NO PASSADO DOS CAMPONESES

A representação dos camponeses e do campo nos cartazes durante a

guerra civil espanhola presente na publicação da Fundación Pablo Iglesias colocam esse sujeito como protagonista e alvo desta comunicação.

Para analisar os cartazes e a representação dos camponeses, do campo e de todos os símbolos que a ele remete, será utilizado o conceito de representação, elaborado por Roger Chartier (1991, p. 184), em especial, para estudar as representações coletivas presentes nos cartazes publicados no livro que é objeto desta dissertação. Vale ressaltar que a imagem apresentada nos cartazes não está ali posta como um reflexo fidedigno da realidade durante a guerra civil espanhola, mas sim, em diversas formas, como modos de se construir uma visão de mundo. Constroem assim, discursos, simbologias e imaginários em relação ao conflito, que não são neutros, pois participam do próprio conflito e, posteriormente, da memória sobre ele. Os autores presentes na coleção, como José Barbasano, G. Alonso, Juan Antonio Morales Ruiz, Lorenzo Girón, Oliver, José Carnicero, Augusto, Miguel Anguita Prieto, Llovera e Gori Muñoz, utilizavam da grafia, ilustração, fotocoloragem, jogo de cores, luzes e sombra em seus cartazes. A representação do camponês interfere na maneira como o público o observa, uma vez que era um participante fundamental na luta contra as forças franquistas e seus aliados. Há poucas informações disponíveis sobre a identidade dos artistas, em diversos casos, somente está referenciado um nome ou sobrenome no catálogo da fundação ou de outras bibliotecas. Neste trabalho, serão expostas as informações localizadas sobre eles no momento em que suas obras forem analisadas.

É importante notar que os cartazes analisados na coleção têm características em comum em suas identificações e fontes. Os cartazes são divididos em autorias identificadas apenas pelo sobrenome ou anônimos. Sua produção e distribuição são atribuídas a instituições políticas ou organizações de brigadas combativas. Dentro dessas características, a assinatura de autoria dos cartazes é colocada como um detalhe aos cantos da obra, já a organização responsável pela impressão e distribuição sempre é destacada, seja por seu selo ou escrita em tamanho maior comparado a assinatura do autor.

Entre a grande variedade de cartazes presentes na coleção, não há nenhum exemplar que utilize termos como “camponês” em sua forma direta em suas propagandas cartazistas, sendo encontrado um único termo que faz alusão “trabajadores de la tierra” (usado para referenciar a federação responsável pela veiculação do cartaz, mas não se trata de uma comunicação verbal direta aos

camponeses). Posto isso, emerge a necessidade de identificação do camponês sem o uso da palavra para nomeá-lo. Temos assim, cartazes da coleção que representam o campo e o campesino de maneira visual, como por exemplo, o cartaz a seguir, onde a representação visual da mulher camponesa está posta sem um texto que a identifique.

No cartaz a seguir há um jogo de inversão visual, a princípio o observador pode interpretar que existe uma pessoa gigantificada atrás do cenário, contudo, ao olhar com atenção é possível notar que o indivíduo na verdade carrega em seu peito o cenário ilustrado, a mulher com a enxada em mãos no trabalho do campo. Essa figura utilizando o chapéu grande traz como representação o camponês que saiu do campo para defender sua terra e sua nação¹³. Assim é criada a narrativa do combatente carregando em seu ombro um rifle, pela luta e defesa do campo, do trabalho, da mulher, da família e da moradia.



ALONSO, G. Mujeres: la patria necesita vuestra ayuda. 1^{er} Cuerpo Ejército, Rivadeneyra, Madrid, 1937. 72,2 x 51,2 cm. (pág. 16)¹⁴

¹³ É importante notar a forte recorrência do objeto sendo utilizado em figuras atreladas ao campo, portanto, este trabalho levará como critério que esse tipo de acessório é um símbolo para remeter o camponês dentro do cartaz.

¹⁴ Parte das informações foram retiradas do catálogo, pois não estavam presentes na coleção, na página 281. A sigla "s.l" significa sem lugar conhecido e "s.n" significa sem nome de

O cartaz “*Mujeres: la patria necesita vuestra ayuda*”, o seu local de origem foi Alcalá de Henares, na Espanha, como autoria de G. Alonso, no catálogo e nos arquivos da *Fundación Pablo Iglesias* não foram encontradas mais informações sobre quem foi este artista, mas dentro de seu catálogo produzido em 2021, há mais um exemplar produzido com sua assinatura. Ao canto inferior direito é enfatizado que sua produção foi feita por intervenção do Estado espanhol, mas sua produção e distribuição em 1937, é atribuída ao 1^{er} Cuerpo Ejército, pelo selo com a estrela do socialismo no canto superior direito, ou seja, fazia parte da comunicação oficial do governo e também de suas juntas militares. Suas cópias foram feitas pela imprensa de Rivadeneyra, essa fundada em 1847, por Manuel Rivadeneyra, publicando a conhecida Biblioteca de Autores Españoles (DORIS e RAMIREZ, 2021, p. 67-68). Inicialmente, o objetivo da instituição era trabalhar com autores clássicos, já durante a guerra, estava em uma nova fase, a de impressão de cartazes que serviram como propaganda de guerra pelos resistentes ao franquismo. No total, estão catalogadas 77 obras que foram impressas pela Rivadeneyra.

Utilizando o mesmo jogo de cores, o cartaz a seguir coloca duas figuras femininas em meio ao campo, carregando consigo símbolos marcantes da vida rural, como o chapéu, tridente e a foice. A foice faz alusão ao símbolo do comunismo, assim como o martelo, que não está presente nesse cartaz. A foice também simboliza o trabalho no campo. Sua posição ativa denota um sentido de ação de luta. Reforça-se a importância de seu trabalho para a agricultura, enquanto há companheiros lutando pela república espanhola.

imprensa conhecido. Para uma melhor observação com detalhes da imagem, é possível através da digitalização do Google Arts and Culture em: <https://artsandculture.google.com/asset/mujeres-la-patria-necesita-vuestra-ayuda-g-alonso/rQE7fm71L4v8WQ?hl=es&ms=%7B%22x%22%3A0.49999999999999988%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.568971410019786%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A3.559546739023191%2C%22height%22%3A1.2375%7D%7D>. Acesso em 22 ago. 2025.



ANTONIO, Juan. *Mujeres: trabajad por los compañeros que luchan*. Organización. Arte, s.l, s.n, 1937. 100 x 74 cm. (pág. 140)¹⁵

Com assinatura de Juan Antonio, no canto inferior direito, seu nome completo é Juan Antonio Morales Ruiz, com a fundação possuindo mais um exemplar de cartaz produzido com sua autoria¹⁶. Juan, como trabalhado por Laura Arias Serrano (SERRANO, 2005, p. 36-94), foi um pintor com sua trajetória de vida tornou-o conhecido por suas pinturas de retratos, mas iniciou sua carreira fazendo caricaturas desde sua infância. Mais velho, produziu cenas tradicionais do cotidiano, publicados durante sua estadia em Cuba. Seus primeiros retratos surgem em 1928, em Havana, Cuba. Além de cartazista, Juan foi escultor. Em 1931, Juan Antonio viaja para Espanha, se estabelecendo até 1936, período que fez grandes trocas com artistas da época, se aventurando em colagens e murais em exposição, se

¹⁵ Parte das informações foram retiradas do catálogo, pois não estavam presentes na coleção, na página 343. A sigla "s.l" significa sem lugar conhecido e "s.n" significa sem nome de imprensa conhecido.

¹⁶ Com a referência no catálogo, o outro cartaz é: Ministerio de Instrucción Pública. Dirección General de Bellas Artes JUAN ANTONIO MORALES ¡Los fusiles para el frente! Un fusil inactivo es arma enemiga [s.l.], 1937 [?] Fernández 100 x 70 cm.

aproximando de figuras política importantes como José Caballero. Nos anos da guerra civil, ingressou na *Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura*, com participação de Miguel Anguita Prieto¹⁷, e de outros setenta artistas e intelectuais. É neste momento que ingressa com ênfase nos cartazes de propaganda política, para efetivação de uma comunicação de massas.

Uma característica significativa que deve ser levada em consideração durante a análise dos cartazes a seguir é o uso recorrente de cores vermelhas. Esse fato chama a atenção, pois em conjunto ao estilo imagético semelhante de figuras nos cartazes, há também uma escolha sistemática das mesmas cores, independentemente da autoria ou da organização da qual é veiculado esses cartazes.

O uso do vermelho remete a diferentes possíveis origens, como a cor do socialismo, a ideologia política que compunha a maior parte da frente de resistência durante a Guerra Civil Espanhola. O vermelho sombreando os corpos e rostos das mulheres é uma alusão direta às cores do comunismo, como um espectro que pairava sobre o campo e a mulheres que nele trabalhavam. Seguindo esta análise, outras obras utilizam desse esquema visual de objetos, indivíduos e cores, como no cartaz de Lorenzo Girón¹⁸, que utiliza da figura feminina, agora em coletivo e exercendo funções diferentes de trabalho no campo.

Este cartaz destaca a participação coletiva das mulheres e seu trabalho voluntário no campo. A união das mulheres, todas dedicadas ao exercício, constroem, portanto, a figura do herói positivo (ANDRADE, 2010, p. 162), neste caso, o heroísmo não está centrado em um indivíduo que representa a luta progressiva em busca dos anseios do socialismo, mas sim o heroísmo das mulheres camponesas, que protagonizam o abastecimento vital na luta republicana.

¹⁷ Uma de suas obras presente na coleção está analisada mais adiante neste trabalho.

¹⁸ Seu primeiro nome não é informado na coleção. Para encontrá-lo, foi necessária uma busca no catálogo interno da instituição com outras obras e foi constatada tal informação.



GIRÓN, Lorenzo. *¡Mujer antifascista!: en los grupos de ayuda al campo tienes un puesto: ofrécete a nuestra organización que te incorporará a este trabajo*. Mujeres Antifascistas.

Comité Provincial. Cromo, Madrid, 1937. 70,2 x 50,1cm. (pág. 116)¹⁹

Sobre o papel das mulheres na guerra e suas representações nos cartazes, é interessante notar que elas são nomeadas em todos os cartazes da coleção, com uso dos termos “*mujer*”, “*mujeres*” e “*obreras*”, já no caso da representação masculino, apenas um cartaz analisado há uma nomeação escrita direta²⁰, com o termo “*obreros*” sendo empregado. Em nenhum outro cartaz há um escrito direto sobre os homens do campo ou os convocando para atuarem no espaço rural. Mais adiante, estão presentes cartazes em que é possível reconhecer a imagem de homens no espaço rural, contudo, não há uma comunicação escrita direta para esse público. Esse padrão presente nos cartazes de propaganda durante da guerra não é

¹⁹ Parte das informações foram retiradas do catálogo, pois não estavam presentes na coleção, na página 311. Para melhor observação da imagem, é possível acessar sua cópia digitalizada no site: <https://artsandculture.google.com/asset/%C2%A1mujer-antifascista/lwEgeSgefZORNA?hl=es>.

²⁰ O cartaz é de produção anônima e está sujeito a análise no terceiro capítulo desta dissertação.

uma coincidência, é criada uma mobilização para as mulheres trabalharem ao campo e direcionar os homens à guerra, visto o reforço nas diversas campanhas para o alistamento voluntário em brigadas combativas às forças franquistas para o público masculino, em paralelo, o público feminino estava sendo direcionado a atender outros postos de necessário trabalho. Um dos principais era o espaço rural, isso pode ser percebido ao compararmos os cartazes de Alonso, Juan Antonio e Lorenzo Girón, apresentados até então neste trabalho.

Neste cartaz, é importante notar sua origem institucional, que foi o Comité Provincial, em especial, *Mujeres Antifascistas*. Como Eva Alcón Sornichero (2006, p. 144) bem explica, nasceu em 1933 o Comité Mundial, organizado pela Internacional Comunista com iniciativa do Partido Comunista Espanhol (PCE). Em julho de 1934, foi criado o comité antifascista em cada localidade, incluindo fábricas, ruas e o campo. É neste cenário que surge o *Comité Nacional de Mujeres Antifascistas*, com o objetivo de organizar a massa feminina pela luta contra o fascismo e apoio à causa republicana nos anos de guerra. A localização de publicação deste cartaz é fundamental, visto que sua origem é Madri, um centro urbano que produz um discurso de mobilização para as mulheres atuarem no campo em apoio às forças anti-franquistas. Sobre a Cromo, instituição responsável pelas cópias do cartaz, não foram encontrados dados satisfatórios sobre sua história e participação de produção durante os anos de guerra civil.

Em outros cartazes, a simbologia do campo e do camponês é posta em objetos catalisadores dessa representação, como por exemplo a obra *Homenaje a la aviación*, de Oliver, na qual um simples ramo de trigo, carregado nos dedos traz à tona a representação do campo²¹. Não são claras mais informações sobre seu primeiro nome, tão pouco quem ele foi, mas a instituição conta mais oito exemplares catalogados que os temas: a Frente Popular em defesa do campo e o camponês; o combate sem piedade ao inimigo pela 5ª coluna; o exército no caminho para vitória; jogos para as crianças; atacar é vencer; a garra do invasor italiano pretende o escravizar; campanha campesina para abastecimento de Madri. Como é abordado por María Gómez Escarda (2008, p. 92), parecem à esquerda três símbolos

²¹ Outro elemento que salta aos olhos neste cartaz é a figura de braços erguidos, em direção a três aeronaves que marcam os céus com as cores da bandeira republicana da Espanha, sem um rosto definido, carregando sobre a cabeça algo semelhante a uma coroa. A representação que essa figura pode trazer é da soberania nacional, pois remete a outras imagens históricas com tal similaridade de discurso.

principais: os ramos de trigo, que representam a fertilidade e o futuro próspero no campo; a foice, representando a unidade do campo; e o rifle estendido, que representa a arma combativa ao agressor (o rifle não está presente no cartaz de Girón, mas aparece em outros). São destacados principalmente as cores vermelho, amarelo e vinho, presentes na bandeira da república espanhola (1931-1939), fazendo uma alusão direta aos símbolos pátrios espanhóis.



OLIVER. *Homenaje a la aviación*. PSOE, Gráfica Reunidas, Madrid, 1937. 99,5 x 69,6 cm. (pág. 58)²²

A impressão das cópias deste cartaz foi feita pela Gráfica Reunidas, a mando PSOE, saindo para as ruas e efetivando a sua propaganda política de massas. Essa imprensa foi responsável pela produção de cartazes também a mando do PCE, com diversas autorias, como José Barbasano, autor dos próximos cartazes analisados.

Dentro da série “*Ocho condiciones para ganar la guerra*”, com nove cartazes

²² Parte das informações foram retiradas do catálogo, pois não estavam presentes na coleção, na página 229.

produzidos por Barbasano, essa série é criada como um manifesto público do Comité Central del Partido Comunista em seu objetivo de vencer a guerra. As oito condições para ganhar a guerra foram ilustradas por Barbasano nos oito cartazes listados na série. Por último, no cartaz nove é feita uma descrição textual do que cada um dos cartazes estava representando. Nos três cartazes de Bardasano, há representado personagens utilizados chapéu de aba grande, a foice em mão e o ramo de trigo, que são símbolos vitais para a representação e identificação do camponês, mesmo que este não seja o objeto principal de atenção da narrativa cartazista, há ali um poder de comunicação direcionado a atingir tal público.

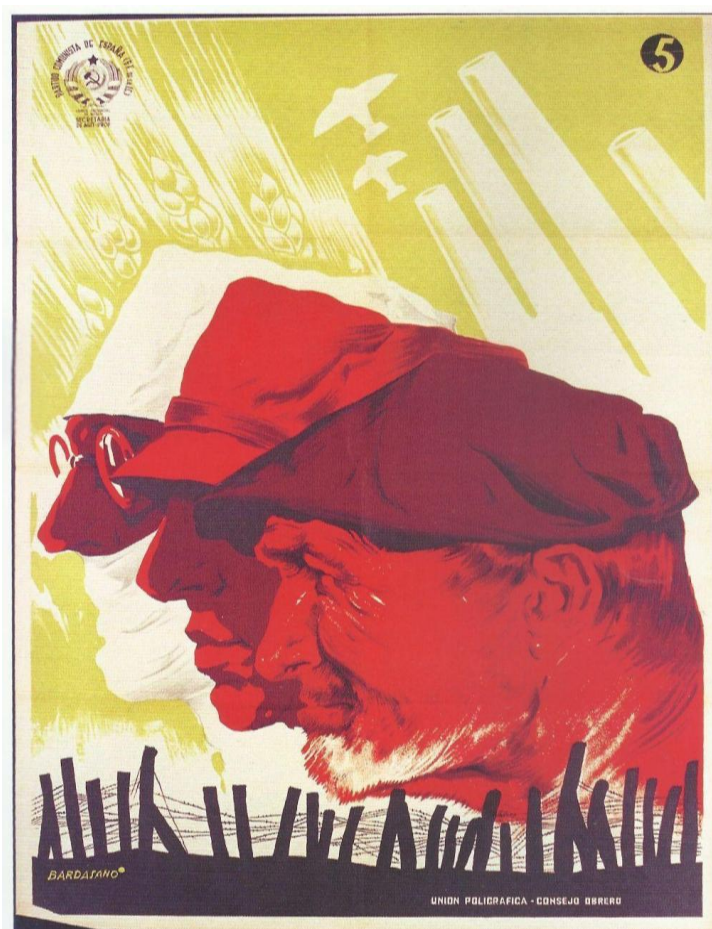


BARDASANO, José. 3. PCE, Secretaria de AGIT-PROP, Unión Poligráfica, Madrid, 1937.
95,5 x 66 cm. (pag. 76)²³.

O cartaz com numeração 3 no canto superior direito de Barbasano, foi produzido a mando do Partido Comunista da Espanha, através da Secretaria de Agit-Prop, órgão pertencente ao PCE, mas sua impressão foi feita pela Unión Poligrafica - Consejo Obrero. Os dois cartazes de Bardasano a seguir são todos pertencentes à mesma produção, portanto, têm a mesma origem institucional e de

²³ Parte das informações foram retiradas do catálogo, pois não estavam presentes na coleção, na página 224.

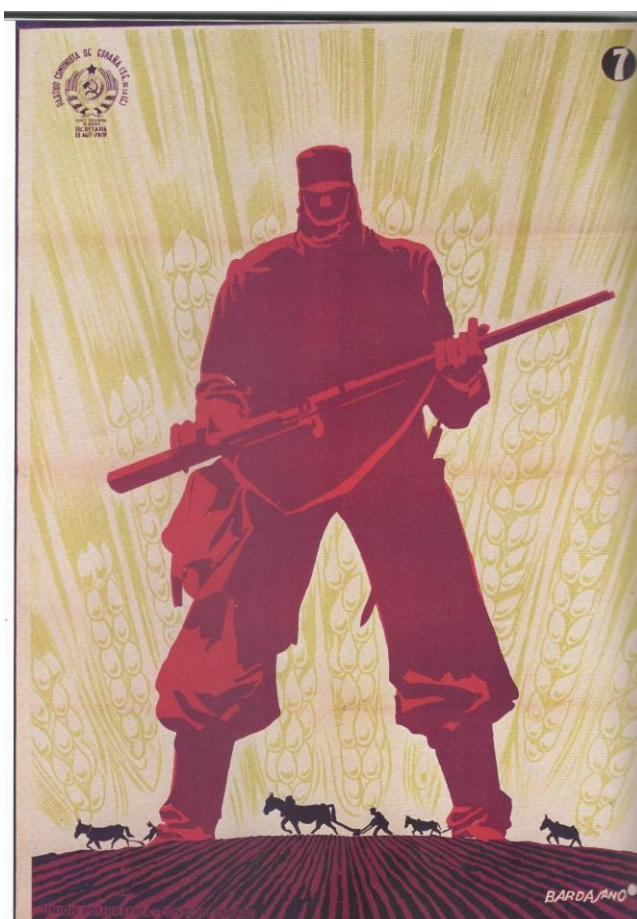
impressão. A comunicação nesse cartaz se ateuve aos elementos visuais, não havendo uma mensagem escrita direto ao público. O jogo de cores vermelho, preto, branco e amarelo, em diferentes tons constroem o cenário, os personagens e os objetos. Esse seu estilo se repete nas outras duas obras subsequentes. O cartaz trouxe construções com grandes chaminés, representando as fábricas, local de ocupação dos operários. Ao fundo é possível visualizar pontas de canhões apontados para cima, em sua frente, uma grande mão vermelha que traz o símbolo da sustentação do comunismo sobre os grupos que nele repousam: o médico (com sua vestimenta branca); o operário (com seu suspensório e boné característico); a enfermeira (roupas brancas características); o camponês (centralizado, com o grande chapéu e a foice erguida em sua mão, em posição de prontidão e ação). Há nesse cartaz a construção da centralização dessas figuras mediante uma cidade confrontada com a guerra e o comunismo mantendo em suas mãos as rédeas da situação.



BARDASANO, José. 5. PCE, Secretaria de AGIT-PROP, Unión Poligráfica, Madrid, 1937.

94,7 x 65,9 cm. (pag. 77)²⁴

O cartaz com numeração 5 no canto direito superior de Barbasano, faz uma troca do cenário, porém seu estilo visual representativo se mantém semelhante, pois as fábricas que estavam presentes no cartaz anterior agora dão espaço para as cercas do campo, de um jeito visual que se assemelha até mesmo as barricadas com arames presentes em trincheiras e bloqueio de guerra. Logo ao centro se destaca o perfil dos rostos de três figuras, cada uma representando um segmento. O *obrero* com sua boina a frente, ao centro, não é possível definir com exatidão, pois seu chapéu pode tanto representar a vestimenta de combatentes, como um acessório comum dos trabalhadores, em terceiro, um médico com máscara e touca brancas. Os três alinhados olhando na mesma direção, estando à frente de grandes ramos de trigo, símbolo característico do campo que se destacam ao céu, junto de aeronaves e a ponta de canhões em posição verticalizada.



BARDASANO. 7. PCE, Secretaria de AGIT-PROP. Unión Poligráfica, Madrid, 1937. 94,5 x

²⁴ Parte das informações foram retiradas do catálogo, pois não estavam presentes na coleção, na página 224.

66 cm. (pag. 80)²⁵

Este último cartaz de José Bardasano (1910-1979) chama a atenção por colocar a figura de um soldado gigantesco sem rosto, que pode representar a grandiosidade e a força coletiva dos combatentes contra-golpistas, frente ao exército franquista, sobre o campo de trigo, com trabalhadores e seus animais na lavoura. Ao fundo, ramos de trigo que se assemelham a raios de luz que enfatizam a relação campo de agricultura e o campo de batalha.

Bardasano pode ser considerado o cartazista com maior destaque dentro da coleção da Fundación Pablo Iglesias, visto que suas obras são as mais recorrentes na coleção, reforçado por Laura González Díez (DIÉZ; HERNÁNDEZ; CUADRADO; 2020, p.107), podendo ser considerado o artista mais prolífico de Madrid no período, junto com Josep Renau. Durante sua atividade artística de produção em defesa da causa republicana, foi fundador e diretor da *La Gallofa*, sindicato de artistas (apud. INMACULADA, 1994, p. 55). Com sua grande variedade de produções, um de seus cartazes foi selecionado para ser utilizado como a capa do livro. De sua autoria, estão catalogadas um total de 51 cartazes na *Fundación Pablo Iglesias*, todos produzidos durante os anos de conflito. Seu estilo recorre frequentemente ao jogo de valorização da imagem através da manipulação visual de tamanho dos personagens, reproduzindo sempre o mesmo jogo de cores: vermelho, amarelo e preto. O poder comunicativo que essas cores carregam referenciam ao amarelo das plantações de trigo, até as cores nacionais, como também, as utilizadas nas campanhas socialistas soviéticas que cresceram exponencialmente na Europa durante a década de 1930.

É possível notar, portanto, que existe uma sobreposição de planos nestes cartazes da série “*Ocho condiciones para ganar la guerra*”. No primeiro plano, o campo, a cidade e a fábrica, em um pequeno recorte; no segundo plano, as figuras representativas do coletivo, em terceiro plano o fundo com objetos secundários que compõem a narrativa expressa nos cartazes (DIÉZ; HERNÁNDEZ; CUADRADO; 2020, p. 112). A base para os fundamentos das oito condições para ganhar a guerra estão presentes no “*Acuerdos y resoluciones: con los estatutos del Partido Comunista de España*” produzido pelo PCE. Dentre as condições, citamos as três representadas nos cartazes selecionados pela fundação a serem expostos no livro

²⁵ Parte das informações foram retiradas do catálogo, pois não estavam presentes na coleção, na página 224.

da coleção. A condição número 3: uma disciplina na campanha de conscientização da guerra forte na retaguarda da Espanha, de que a guerra não é somente a terra, mas também ao povo e todas as regiões. A condição número 5: criação de um Conselho Coordenador da Indústria e da Economia, representando os técnicos e especialistas da Frente Popular. Por fim, a condição número 7: a produção do campo para suprir a frente e a retaguarda na guerra, com o respeito ao produto do trabalho, seja individual ou coletivo, com a justa remuneração de seus serviços (PCE, 1937, p. 34).



BARDASANO, José. *Julio 18: 1936-1937: ¡Fuera el invasor!*. UGT, Federación Española de Trabajadores de la Tierra, Gráficas Valencia. Valencia, 1937. 100 x 68,2 cm. (pag. 65)²⁶

O cartaz, que foi citado como o selecionado para a capa da coleção, traz consigo de uma maneira mais discreta, a referência de origem do cartaz: “Federación Española de Trabajadores de la Tierra”, criada pelo sindicato da UGT. Antes da Guerra Civil Espanhola, a federação possuía cerca de quinhentos mil

²⁶ Parte das informações foram retiradas do catálogo, pois não estavam presentes na coleção, na página 238.

afiliados, com suas produções de comunicação feitas pelo *El Obrero de la Tierra*²⁷, representando uma boa parcela da população campesina, reforçando a narrativa de uma organização desses trabalhadores da terra que estão alinhados na luta contra o franquismo. No cartaz, a frente está a figura de um toureiro²⁸, em posição de avanço, empunhando o seu pano vermelho (esta figura do toureiro em diversos momentos é associada a cultura interiorana e campesina). Logo atrás, no plano de fundo, como em uma projeção paralela de ação está um combatente em posição de ataque empunhando seu rifle, reforçado com o texto abaixo em primeiro plano “¡Fuera el invasor!”. A coloração viva do toureiro no primeiro plano evidencia o papel de importância do povo rural na luta republicana, fazendo a alusão que o combatente estava refletido como uma sombra de suas ações, construindo a narrativa de uma luta conjunta e não individual ou separada.

Este cartaz de Bardasano é de órgãos distintos dos anteriores, passando para novas instituições suas produções, reproduções e principalmente, a circulação, sendo notado suas cópias feitas na Gráfica Valencia, na cidade de Valência, ao invés de Madri, como foi o caso dos trabalhos anteriores.

²⁷ Informações retiradas em matéria no site da Fundación Pablo Iglesias em: <https://fpabloiglesias.es/events/la-federacion-espanola-de-trabajadores-de-la-tierra-ugt-convoca-un-huelga-campesina/>. Acesso em 15 ago. 2025.

²⁸ Há de se refletir sobre se a figura do toureiro pode ser considerada uma representação do campo e do camponês, pois é uma das figuras reivindicadas pelo franquismo, principalmente no pós-guerra civil.

ambos são cruzados por um grande ramo de trigo.



AUGUSTO. *Castilla libre: órgano de la Confederación Regional del Centro*. Confederación Regional del Centro, CNT, Gráficas Reunidas. Madrid, 1937. 100 x 70 cm (pag. 93).³¹

De modo semelhante, acontece no único exemplar em acervo de Miguel Anguita Prieto (1907-1956)³², artista que ingressou na *Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura*, atuante em contemporâneo com Juan Antonio Morales Ruiz. Em seu cartaz há três indivíduos alinhados, o primeiro é camponês, com sua identidade marcante o chapéu de palha, acompanhado do marinheiro e de outra figura com lenço vermelho no pescoço, talvez sendo uma referência ao vestuário utilizado durante a festa de San Fermín³³, em Navarra na Espanha. Nesse cartaz, a comunicação verbal se faz presente em destaque, com a mensagem passando como uma flecha dentro de um coração com os dizeres “*antes morir que retroceder*”.

³¹ Parte das informações foram retiradas do catálogo, pois não estavam presentes na coleção, na página 272.

³² Sua identificação completa tem como fonte a Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, retirando os dados do Fundo Antigo da Universidade de Valência. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/miliciano-en-tus-manos-esta-el-destino-de-espana-y-de-la-republica-democratica-antes-morir-que-retroceder/>. Acesso em: 11 set. 2025.

³³ Celebração de princípio católico tradicional na Espanha. Mundialmente conhecida pelo “Encierro”.



PRIETO, Miguel Anguita. *¡Miliciano!: en tus manos está el destino de España y de la República democrática: Antes morir que retroceder.* Ministerio de Instrucción Pública.

Dirección General de Bellas Artes, Helios, Madrid, 1936. 100 x 70 cm (pag. 140)³⁴.

No cartaz a seguir, é importante notar que há novamente a separação de planos na imagem, no primeiro está o camponês, aparente sem uma face definida (ou seja, não há uma individualização, e sim a escolha por representar um grupo social), para além de sua cor de pele ser vermelha, manipula a foice de mesma cor, na posição ativa e centralizada no cartaz, uma clara referência ao símbolo do comunismo, ao colher o trigo no campo, acompanhado de seu chapéu contendo a estrela vermelha.

³⁴ Parte das informações foram retiradas do catálogo e da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pois não estavam presentes na coleção, na página 325.



LLOVERAS. *Disciplina. Treball*. J.E.R. Estat Català, Madriguera, Barcelona, 1937.

101,4 x 68 cm (pag. 147).³⁵

Um fato interessante é a referência a ação desse trabalhador com a escrita “Treball”, um termo em catalão, que significa trabalho, com uso pertinente por sua veiculação feita pela *Estat Català* e circulação em Barcelona. Em plano de fundo, o texto “Disciplina”, junto de três combatentes de costas ao camponês, apontando os rifles para o alvo. Todo o cenário e os personagens do plano de fundo estão nas cores cinzas, excluído somente o céu na cor azul. Essa escolha do cinza nessas figuras reforça a tentativa de monumentalizar os soldados, se tornando semelhantes a esculturas, dentro do realismo socialista há a busca pela construção do herói positivo, um esquema narrativo que solidifica a imagem de sacrifício pela nação (ANDRADE, 2010, p.162-163).

Sobre a origem do cartaz, o que se destaca é a *Estat Català*, um nome

³⁵ Parte das informações foram retiradas do catálogo e da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pois não estavam presentes na coleção, na página 347.

referenciado a Francesc Macià (1859-1933), criador do movimento partidário separatista da Catalunha da Espanha que promoveu um levante armado contra os abusos do governo de Primo de Rivera em 1922 (ESCULIES, 2022, p.101). Com seu desaparecimento em 1931, o movimento separatista catalão encontrou seu enfraquecimento, contudo, este nome se fez presente no cartaz produzido por Llovera, autor de mais uma obra catalogada no acervo da instituição, sem mais informações sobre quem foi.

Por fim, o cartaz subsequente, assinado como G. M., não continha informações sobre a autoria no livro. A identificação completa de seu autor foi obtida posteriormente pela Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, que o atribuiu a Gori Muñoz (1906-1978), sendo este o único cartaz do artista catalogado na fundação. Em relação ao seu trabalho, embora empregue um estilo visual similar aos apresentados anteriormente neste estudo, diverge esteticamente pela ampla variação no uso de cores, em diferentes paletas, mantendo, contudo, o vermelho como cor predominante (inclusive na tonalidade da pele das personagens). Observa-se a representação da tradição cultural da despedida cordial, simbolizada pelo aceno com o lenço branco, que também é um símbolo de paz, entre um combatente e diversos camponeses em seu ambiente rural, reforçada pela mensagem textual. A imagem veicula a cordialidade entre esses grupos, complementada pela frase: “Espanha luta por sua independência, pela paz e a solidariedade entre todos os povos” (tradução livre), enfatizando, nesse contexto, a legitimidade da causa republicana, em defesa da vida e dos valores estabelecidos pela Espanha, apoiada pelos camponeses em seu gesto cordial de aceno à distância.



MUÑOZ, Gori. *España lucha por su independencia, por la paz y la solidaridad entre los pueblos*. Subsecretaría de Propaganda, Sociedad General de Publicaciones, Barcelona, 1937. 98 x 66,5 cm. (pag. 144).³⁶

Este cartaz de Gori Muñoz teve como organização a *Subsecretaría de Propaganda*, órgão estatal criado em maio de 1937, durante o governo espanhol de Largo Caballero, para substituir o *Ministerio de Propaganda* (DIÉZ, 2020, p. 103), já suas cópias foram feitas pela *Sociedad General de Publicaciones*. É importante frisar que nesse cartaz existe um contraponto marcante com os cartazes analisados

³⁶ Parte das informações foram retiradas do catálogo, pois não estavam presentes na coleção, na página 346.

anteriormente, pois enquanto os outros autores colocam em seu discurso a exaltação do papel dos camponeses na guerra, aqui existe a valorização da paz e a luta por ela, na busca de sua independência e na defesa de todos os povos.

Esta variedade de cartaz que carregam a representação do campo e do camponês presentes na coleção demonstram, mediante a análise que mesmo que possuam autorias, origens, instituições e discursos próprios, há uma convergência de interesses narrativos, onde seu objeto representativo são colocados em valorização ante a guerra. A mobilização das mulheres para o trabalho rural para o suprimento das frentes combativas, os símbolos comuns de representação como o trigo, o chapéu, a foice e o tridente, fazendo uso das cores amarelo, preto e vermelho (com exceção do cartaz de G. Alonso). É notória a simplificação visual e textual dos cartazes, buscando a fácil compreensão de seu discurso. Ocorre a falta de detalhamento facial dos personagens, construindo uma visão representativa coletiva, e não uma imagem individualizada. O jogo de transposição de planos aproxima para enfatizar objetos valorizados no cartaz. Há ainda uma recorrente manipulação visual, construindo a perspectiva de indivíduos gigantificados em meio a um cenário, reforçando a ideia de grandeza. Por fim, vemos o necessário engajamento na luta republicana contra o avanço franquista.

3.3 IDENTIDADE ARTÍSTICA ESPANHOLA, INFLUÊNCIA DE OUTROS MOVIMENTOS

Pensar sobre a representação dos camponeses nos cartazes de propaganda de guerra deve passar por certos estágios de investigação e análise. O primeiro aspecto que iremos abordar é a identidade artística utilizada pelos autores na produção destes cartazes. É claro que cada um dos cartazes possui uma identidade própria, carregando singularidades pertinentes a autoria, das quais foram brevemente apresentadas juntamente com suas obras, contudo, o objetivo principal que temos é apontar como a arte cartazistas espanhola utilizou como propaganda política de guerra, uma arte ativista, com um estilo construído através de elementos fundamentais que elaboraram um código de linguagem representativa comum.

Essa ação sincronizada, abrangente e convergente de identidade estabelece em sua fundação uma arte de ruptura, não apenas no que tange ao silêncio dos artistas perante o conflito bélico, mas também na negação da arte tradicional, inaugurando o que Alfonso Guerra (2004, p.7) define como vanguarda cartazista

espanhola, um caso excepcional de fusão entre a vanguarda política e a vanguarda artística. Alfonso Guerra postula sua definição através da contradição inerente entre a arte de vanguarda — aquela que se opõe ao poder e ao tradicionalismo — e o movimento político estatal ocorrido no contexto da guerra, que aderiu e influenciou as produções cartazistas de propaganda política.

Tal perspectiva de que a arte cartazista espanhola possa ser enquadrada como vanguarda pode suscitar controvérsias, pois há uma heterogeneidade nos cartazes que não nos permite com exatidão afirmar que todos são representantes de uma vanguarda. A princípio, o conceito de vanguarda, segundo Henri de Saint-Simon (1760-1825) precursor da noção de arte de *avant-garde*, estando entre os primeiros a aplicar a metáfora militar de “vanguarda” ao domínio cultural e estético, tem seus fundamentos que não são completamente coesos com os cartazes³⁷. Segundo Norbert Bandier (2000, p7-17), o termo é debatido ao longo do século XIX, mas é apenas no século XX que emergem as primeiras manifestações artísticas que se autodenominam vanguardas, com a elaboração de um manifesto próprio, que, necessariamente, deveria ter como composição a experimentação radical, inovação e a ruptura com as tradições acadêmicas, divergir do modelo de arte imposto pela hegemonia social e manter-se distante da intervenção governamental. Certamente, os cartazes não se enquadravam no considerado belo hegemonicamente³⁸, tampouco no padrão estético vigente na sociedade espanhola; contudo, seu manifesto e sua gestão são consolidados pela necessidade emergente da guerra, determinada pelo governo espanhol, o que os afasta dos conceitos primários de vanguarda.

No entanto, a visão de Alfonso Guerra de que a arte cartazista espanhola integra um movimento de vanguarda não se restringe a ele, visto que outros autores, como Cerqueira (2005, p. 74), também empregam este conceito para definir as produções cartazistas espanholas, assim como outros que não estipulam que a arte de vanguarda deva estar necessariamente desvinculada do interesse governamental, como é o caso do Construtivismo Russo, por unir a inovação à estética e ao discurso socialista. Esta dissertação não tem como objetivo central

³⁷ Há uma ampla discussão sobre o conceito de vanguardas artísticas, contudo este trabalho não se propõe a discorrer sobre este assunto.

³⁸ O belo tratado neste ponto é referente ao senso comum, que define o belo próximo ao conceito clássico de Aristóteles, resguardado na ordem, simetria e na definição (limite) do próprio objeto, entre outras características.

discutir a aplicabilidade deste conceito, mas busca apresentar contribuições sobre esse embate entre as definições que emergem.

Esse movimento de arte cartazista não emerge isolado na Espanha, pelo contrário, está em sintonia com as vanguardas artísticas espanholas em ascensão no período, como o Cubismo, o Surrealismo e até mesmo o Expressionismo, porém sua maior influência advém do Realismo Socialista, sendo incontestável as trocas de influência que estes estilos exerceram sobre os cartazes espanhóis. Um dos artistas espanhóis mais conhecidos e considerado o maior representante do cubismo, Pablo Picasso, nos anos de conflito foi instigado a denunciar as dores que o povo espanhol sofria nas mãos dos franquistas, resultando em uma de suas obras mais emblemáticas, *Guernica* (1937), cuja sua produção e primeira exposição ocorre na Exposição Universal (1937) na França, como pode ser observado na fotografia 1.



Fotografia 1 - Representantes políticos posando frente a *Guernica* de Pablo Picasso³⁹

³⁹“El Lehendakari José Antonio Agirre con el comisario José Gaos, miembros del Gobierno Vasco y autoridades republicanas posan ante el Guernica de Picasso durante su visita al pabellón de España en la Exposición Internacional de París (1937)”. Essa fotografia está disponível para consulta no site da PARES Portal de Archivos Españoles. <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/12898045?nm>. Acesso em: 18 ago 2025.

No mesmo pavilhão em que é exposto pela primeira vez a obra de Picasso, são postos cartazes de propaganda de guerra espanhóis que utilizam a técnica, estilo e estética presente nos cartazes da coleção analisada. Neste caso, as exposições utilizam fotomontagens, sendo elas cartazes ou painéis, como pode ser observado na fotografia 2.



Fotografia 2 - Muestra de fotomontajes del pabellón de España en la Exposición Internacional de París (1937)⁴⁰

Isso demonstra como a manifestação artística cartazista durante o conflito era valorizada não somente em solo espanhol, mas também em exposições internacionais, servindo como espaço de uma arte de denúncia e solidariedade.

Outro exemplo de artista que flutuou sobre as ondas dessas vanguardas artísticas e esteve em sintonia com os cartazes de propaganda espanhóis é Joan Miró, do qual no ano de 1937 se aventurou na produção de cartazes de solidariedade à Espanha, com seu estilo, é exposto dentro da coleção Pablo Iglesias. Portanto, a arte cartazista de propaganda política espanhola não estava isolada e desconexa das outras vanguardas artísticas atuantes na Europa,

⁴⁰ Essa fotografia está disponível para consulta no site da PARES Portal de Archivos Españoles. <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/12897934?nm>. Acesso em: 18 ago 2025.

entretanto, ainda exercia sua própria identidade original.



MIRÓ, Joan. "Sello-cartel para ayuda a la causa republicana" (1937)⁴¹.

Portanto, é possível afirmar que a representação do camponês nos cartazes da Guerra Civil Espanhola ultrapassa a mera ilustração de um grupo social

⁴¹ Imagem disponível na página 36 da coleção.

para constituir-se como estratégia discursiva central na mobilização republicana. Inserido em um contexto histórico marcado por desigualdades estruturais, tensões agrárias e disputas ideológicas, o campesinato aparece nas peças cartazistas como sujeito coletivo, símbolo da nação e elemento indispensável à sustentação material e moral do esforço de guerra. A recorrência de signos visuais, como o trigo, a foice, o chapéu de aba larga e a monumentalização das figuras, evidencia a construção de uma linguagem compartilhada que visava tanto identificar quanto dignificar esse grupo social, convertendo-o em um dos emblemas da resistência republicana.

Observa-se, ademais, que a mobilização imagética do campo articula-se a uma divisão simbólica de papéis sociais, na qual mulheres são convocadas explicitamente ao trabalho rural enquanto os homens são reiteradamente associados ao combate armado. Essa dinâmica revela não apenas estratégias comunicacionais direcionadas, mas também uma pedagogia política visual que organizava o corpo social em função das necessidades da guerra. A simplificação formal, o uso sistemático das cores vermelho, amarelo e preto e a ausência de individualização facial reforçam o caráter coletivo e ideológico das representações, aproximando-as de matrizes do realismo socialista e de outras correntes de vanguarda que dialogavam com o contexto europeu da década de 1930.

Por fim, a arte cartazista espanhola, ainda que tensionada pelo debate conceitual acerca de sua condição de vanguarda, configura-se como expressão singular na convergência entre engajamento político e experimentação estética. Longe de constituir um fenômeno isolado, essa produção dialogou com movimentos como o cubismo, o surrealismo e, sobretudo, com o realismo socialista, apropriando-se de seus recursos formais para atender a uma finalidade concreta: persuadir, mobilizar e construir uma memória visual da luta republicana. Nesse sentido, os cartazes analisados não apenas documentam um período de conflito, mas participam ativamente da elaboração simbólica da guerra, fixando no imaginário coletivo a figura do camponês como pilar da nação em armas e agente fundamental na defesa da República.

4 O operariado e a indústria na coleção, a representação do urbano nos cartazes

4.1 POR QUE O OPERÁRIO?

A figura do operário e seu papel nas sociedades contemporâneas experimentavam uma crescente relevância no desenvolvimento industrial das nações ao longo do século XX, tornando-se, simultaneamente, um dos grupos centrais no discurso e na causa revolucionária socialista e comunista. Outro ponto a ser salientado é a própria denominação do partido fundado por Pablo Iglesias, o *Partido Socialista Obrero Español* (PSOE), que incorpora em seu título o termo "obrero". Este vocábulo em espanhol pode veicular um sentido restrito, equivalente a operário, mas também um sentido lato, abrangendo trabalhadores em geral, embora exista o termo específico "trabajadores" para este último.

Contudo, ao analisarmos o livro *Carteles de la Guerra Civil: 1936-1939: colección Fundación Pablo Iglesias*, nota-se um grande número de exemplares que representam o campo e os camponês em comparação com o número de exemplares que representam direta ou indiretamente os operários e o urbano. De fato, existem fatores que influenciaram sobremaneira na produção destes cartazes e suas representações.

O primeiro fator que influencia neste movimento é a distribuição populacional da Espanha entre a zona urbana e zona rural, dentre a década de 1930, como levantado na pesquisa *Inequality and Growth in a Developing Economy: Evidence from Data (Spain, 1860-1930)*, em 1930, havia cerca de 45,5% da população vivendo no campo, número que vai diminuindo conforme o andamento da década de 1930 (2020, p.172). É impreciso informar com exatidão qual era esta divisão demográfica entre rural e urbano durante os anos da guerra civil, haja vista as dificuldades de execução dos censos neste período. Este material é endossado pela pesquisa de Laia Balcells, em *Violence and Displacement in Civil War. Evidence from the Spanish Civil War (1936-1939)*, demonstra que durante anos de guerra além do fluxo de refugiados para o exterior há também um fluxo de refugiados grande dentro da Espanha entre o espaço urbano e rural, em especial na região da Catalunha (2026, p. 25). Contudo, com base no censo de 1940, a população urbana da Espanha compreendia a 38,8%, já a população rural chegou a 61,2%, com base

nos dados da do Instituto Nacional de Estadística (INE), analisados por Juan Luis Santos e María Teresa Fernández (2022, p. 867).

Dentre os exemplares de cartazes presentes no livro, somente quatro destes trazem representações que tratam dos operários de uma maneira direta ou indireta, entretanto, seja com personagens com vestimentas que estereotipam a categoria de trabalhadores operários, como os bonés (flat caps), o uso de macacão escuro e uma camisa clara por baixo, em caso com as tiras do macacão cruzadas nas costas, além dos instrumentos de trabalho, em especial o martelo, símbolo do operariado no socialismo, por fim o parque fabril das indústrias e das construções urbanas.

O primeiro cartaz presente no livro que traz símbolos que se associam à imagem do operariado é produzido por Augusto Fernández Sastre, em 1937. Pintor, ilustrador, escultor, radialista e membro da academia de Bellas Artes de San Fernando, Sastre antes da guerra civil espanhola já tinha trabalhos em exposições como a “Exposición de aguafuertistas y de dibujos íntimos” em 1919, com outros renomados artistas: Ricardo Baroja, Francisco Iturrino, Goya, Francisco Pradilla, Whistler y Fortuny, entre outros. Antes da guerra, teve diversos de seus trabalhos expostos em revistas nacionais e internacionais, além de eventos de exposições. Sua arte majoritariamente não havia conexão com o discurso político, contudo, com o amadurecimento de sua arte, gradativamente sua identificação com o popular e medidas educativas foram impulsionadas durante a Segunda República, fato que levou sua arte a uma profunda dedicação à militância artísticas durante a guerra civil. Em Madri, uniu-se ao serviço da *Delegación de Propaganda y Prensa de la Junta de Defensa*, atuando principalmente no desenho e na rádio. Logo em seguida se integrou ao *Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes* da UGT. Teve sua trajetória como cartazista em diferentes grupos como na obra *El pueblo de Madrid pidela laureada para su heroico defensor General Miaja*, para a *Junta Delegada de Defensa de Madrid*, na obra *Castilla libre* pela Confederación Regional del Centro, em outras obras para a CNT, FAI, AIT através do *Comité de Defensa del Centro*, além da obra analisada a seguir (BRAVO, GARCÍA, CASTRO, p. 337).

Com os dizeres “*El socialismo forjará una nueva España*”, o cartaz traz a imagem de um homem uma bigorna para forjar o mapa da Espanha, em uma de suas mãos está um tenaz que segura a Espanha avermelhada, na outra mão, um martelo pronto para ser desferido na bigorna e formar a Espanha. O homem está somente com um avental que cobre suas pernas, na parte superior está despidido

mostrando sua musculatura, sem detalhes faciais que o distingue de outros. A escolha das cores preto e vermelho para compor o cartaz fazem parte do código de produção cartazista do movimento socialista na época, contudo, o que se destaca é o uso do vermelho no mapa da Espanha, pois relembra a um metal aquecido pronto a ser moldado com as pancadas do martelo. Essa escolha de cores fortalece a percepção do socialismo intrínseco à nação e sua capacidade de forjá-la.



SASTRE, Augusto Fernández. *El socialismo forjará una nueva España*. Sección de Propaganda, PSOE, Gráfica Reunidas, Madrid, 1937⁴². (p. 24)

Entretanto, mesmo que o cartaz de Sastre traga a imagem de uma figura com martelo forjando a Espanha, a narrativa da obra não traz especificamente o operário como elemento central neste discurso, podendo ser remetido mais ao trabalho de ferreiros que não necessariamente estão ligados ao serviço operário. Neste exemplar, podemos perceber como os símbolos que se conectam com o

⁴² No livro, somente é informado como autoria Augusto, contudo, através de dados da Fundación Pablo Iglesias disponíveis no Google Arts and Culture é possível identificar seu nome completo.

operariado não são a essência da obra, mas sim um elemento que compõe o discurso. O operário é um elemento utilizado no discurso, não seu objeto central, tão pouco seu alvo de comunicação, porém seus instrumentos são presentes.

A segunda obra que faz alusão ao operariado é de Bardasano na página 30 do livro. Como já citado anteriormente no capítulo 2 desta dissertação, Bardasano é um dos cartazistas mais reconhecidos na Espanha neste período de guerra por seu grande volume de exemplares que foram catalogados. Com os dizeres “1º de Mayo: *más que nunca unidad obrera: Frente Popular.*” e com sua assinatura, o cartaz de Bardasano utiliza do jogo das cores vermelho e preto novamente, com a ilustração de indivíduos enfileirados com punhos cerrados em posição semelhante à de uma marcha, alinhados, todos sobre campos de trigo e ao fundo os símbolos da foice do martelo.



BARDASANO. 1º de Mayo: *más que nunca unidad obrera: Frente Popular.* Secretaría de Agit-Prop, PCE, Gráficas Reunidas Madrid, 1937. (p. 30)⁴³

⁴³ Parte das informações foram retiradas do catálogo na página 246.

Os elementos vestuários desses indivíduos os distinguem, permitindo identificar, adiante, um soldado por seu capacete, mochila e uniforme. Ao lado, observa-se um homem com o rosto encoberto pelo braço do soldado, trajando macacão e camisa de mangas dobradas, vestimentas que sugerem o arquétipo de um operário. Em seguida, um homem com vestimentas brancas que cobrem quase todo o rosto, destacando apenas nariz e bigode, o que pode remeter aos agentes de saúde que atuavam no período. Por fim, dois indivíduos que podem estar ligados ao campo, um com chapéu de aba curta e tecido que cobre o pescoço e parte do dorso, e outro com um chapéu de aba longa, semelhante ao chapéu de palha utilizado nas áreas de cultivo para proteção solar.

O termo "obrero" no texto requer a devida atenção, pois, na sua colocação textual, remete a um sentido amplo, como "trabalhadores", e não especificamente à categoria dos operários industriais. Destaca-se aqui que, dentre os cartazes presentes no livro, este é um dos três que utiliza essa palavra ou sua variação em gênero⁴⁴, o que difere da situação dos cartazes do campo e sobre os camponeses, nos quais o termo "campesino" aparece com maior frequência.

Já no caso do cartaz de Cantos, cuja autoria é referida apenas por este nome, sem informações adicionais, ilustra essa situação, onde o termo "obrera" aparece, em referência às mulheres. Embora a Fundación Pablo Iglesias detenha outros 13 exemplares com a mesma autoria, não se dispõe de dados complementares sobre a identidade dessa pessoa. A obra se vale de um contraste cromático, com o azul e o preto como cores preponderantes, e apresenta duas mulheres caminhando em primeiro plano. A mulher que está à frente veste um traje liso com gola e saltos discretamente elevados, e carrega um livro em seu braço esquerdo, o que possivelmente alude ao exercício intelectual. Ao seu lado, encontra-se outra mulher, que utiliza macacão e camiseta branca, seguindo o vestuário operário, e sapatos baixos, tendo o rosto virado para a outra mulher com um punho cerrado. No plano de fundo, nota-se a representação de edifícios, chaminés fabris e uma possível caixa d'água ou tanque, em uma dimensão desproporcional às mulheres, que se apresentam grandes em relação a esse espaço urbano.

⁴⁴ Os outros casos são de autoria de Cantos e outro de autoria anônima e serão analisados mais à frente na dissertação.

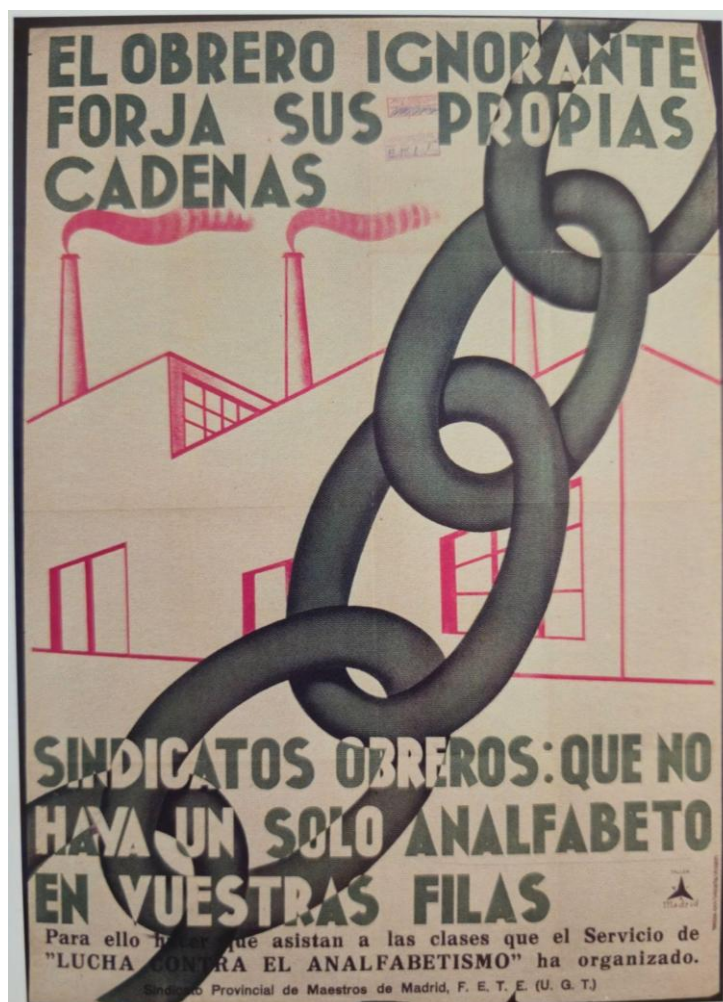


CANTOS. *Obreras del hogar: acudid todas a la conferencia que se celebrará el día 3 en el salón teatro en la Casa del Pueblo*. Sindicato de Bellas Artes, UGT, Lfa. Fernández, Madrid, 1937. (p. 63)⁴⁵

Devemos ressaltar que apenas Cantos e Alonso, o autor analisado que representa as mulheres camponesas, empregam o esquema de cores preto e azul, em contraste com o vermelho e preto. Ambos ilustram mulheres em seus respectivos ambientes de trabalho, embora pertencentes a categorias e regiões distintas, mas o discurso de incentivo ao engajamento feminino na causa é mantido em comum. Alonso enfatiza: “Mulheres, a pátria precisa de sua ajuda”, enquanto Castro convida as mulheres “obreras” a participarem, destacando que todas estarão presentes na celebração na *Casa del Pueblo*.

⁴⁵ Parte das informações foram retiradas do catálogo na página 235.

Outro cartaz que faz uso do termo “obrero” é de autoria anônima, com circulação em Madri em 1937. Neste cartaz o jogo de cores é entre o verde e o vermelho, destoando ligeiramente dos demais exemplares analisados nesta dissertação.



ANÔNIMO. *El obrero ignorante forja sus propias cadenas.*

Sindicatos obreros: que no haya un solo analfabeto en vuestras filas.

Para ello hacer que asistan a las clases que el Servicio de “Lucha contra el Analfabestimo” ha organizado. Sindicato Provincial de Maestros de Madrid, FETE-UGT, Gráficas Reunidas, Madrid, 1937 (p. 69)⁴⁶.

As ilustrações são de correntes em primeiro plano que estão sobre a indústria. O texto é dividido em duas partes, na parte superior está escrito “*el obrero ignorante forja sus propias cadenas*”, já na parte inferior “*sindicatos obreros: que no haya un solo analfabeto en vuestras filas*” em seguida com letras menores “*Para ello hacer que asistan a las clases que el Servicio de “Lucha contra el Analfabestimo”*

⁴⁶ Parte das informações foram retiradas do catálogo na página 240.

ha organizado.”.

O cartaz subsequente é de autoria de Pedrero, sobre o qual não há informações adicionais disponíveis, embora a fundação detenha outros cinco exemplares com a mesma assinatura. Neste caso, as cores predominantes são o preto, o vermelho e as tonalidades de azuis empregadas nos cascos dos navios ilustrados. O cartaz exhibe a silhueta de um indivíduo portando uma maleta, cuja vestimenta não oferece elementos suficientes para sua identificação com uma categoria específica, sobrepondo-se à representação da indústria e dos navios cargueiros. É acompanhado pelo texto “3 *elementos necesarios para crear una España nueva*”. Nesta peça, o termo e a imagem do “obrero” (operário) não são apresentados, contudo, seu espaço de trabalho é evocado, bem como o sindicato que inclui o termo “indústria” em sua denominação.



PEDRERO. *3 elementos necesarios para crear una España nueva*. Sindicato de agentes del comercio y de la industria. UGT, Rivadeneyra, Madrid 1937. (p. 64)⁴⁷

⁴⁷ Parte das informações foram retiradas do catálogo na página 237.

Não foi encontrado um referencial concreto dos três elementos necessários para a criação de uma nova Espanha, o que sugere que este cartaz possa fazer parte de uma série que compõe a narrativa. Apenas um outro cartaz catalogado na fundação possui a referência do *Sindicato de agentes del comercio y de la industria*, contendo a inscrição “*Toda la industria y el comercio bajo un mando único*”. Contudo, não é possível confirmar que ambos integrem a mesma série.

O último cartaz selecionado para ser analisado no livro que traz a ilustração do operariado e da indústria no âmbito urbano é de Fergui, outro autor do qual não temos mais informações de quem foi. A fundação possui outros treze exemplares com sua assinatura, porém nenhum traz mais informações sobre quem foi essa figura.



FERGUI. *¡Mujer!: exige un puesto en la producción que es hoy tu frente de lucha*. Secretaria Femenina, Secretaria de Agit-Prop, PCE, Unión Poligráfica, Madrid, 1937 (p. 78).⁴⁸

⁴⁸ Parte das informações foram retiradas do catálogo na página 245.

O cartaz de Fergui emprega as cores preto e azul e, novamente, representa figuras femininas. Até o presente momento, não foi possível determinar uma explicação concreta para essa coincidência de escolha de cores de azul e preto ao representar com os dois outros cartazes previamente analisados ao ilustrar as mulheres. Na imagem, estão quatro mulheres vestindo o macacão típico dos operários, com as hastes cruzadas nas costas e uma camisa branca por baixo. Todas as mulheres dão as mãos a uma quinta pessoa, da qual apenas o braço direito é visível. Suas mãos unidas buscam representar a união das mulheres no trabalho operário na defesa da nação. Essas mulheres estão de costas para o observador e voltadas para a indústria em operação, com seus maquinários e chaminés a todo vapor. Abaixo, encontra-se o texto com a ordem “*¡Mujer!: exige un puesto en la producción que es hoy tu frente de lucha.*”, tal ordem visa engajar as mulheres em outra frente de trabalho, agora nas fábricas no espaço urbano, diferentemente do demonstrado no segundo capítulo, que se referia ao campo.

4.2 A LINGUAGEM GRÁFICA: O USO ARTÍSTICO PARA O DISCURSO POLÍTICO

A arte cartazista espanhola entre 1936 e 1939, para além de uma expressão artística dos meandros da guerra, desempenhou um papel de arte ativista. Como dito anteriormente, estes cartazes carregavam consigo um discurso político enraizado pela propaganda de guerra. Enaltecendo o papel do campo, do camponês e seu trabalho, a produção cartazista surge na necessidade de aumentar o volume de apoio aos republicanos nos campos de batalha, incentivando a produção rural para sustento dos combatentes.

Pensar sobre o discurso político utilizado pelos artistas nos cartazes requer essencialmente compreender a origem dessa prática e seu objetivo concreto. Alejandro Pizarroso Quintero afirma que a história da guerra está intimamente ligada ao uso do discurso político e da propaganda, pois o movimento de anunciação, informação e construção de narrativa do conflito é essencial para interpretação social do mundo conflituoso vivido (2005, p.1). Esses cartazes objetivamente eram propagandas políticas da guerra, servindo fundamentalmente como um método de controlar o fluxo de informações, modular a opinião pública e manipulação de comportamentos.

Existe, portanto, um tópico crucial para a compreensão do que constituiu a

produção dos cartazes, sua reprodutibilidade e, inclusive, a discussão sobre se representam meramente um discurso político ou podem ser considerados arte. Para essa compreensão, Walter Benjamin, em *"A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica"* (1955), emerge como um referencial teórico que pode nos orientar a entender o fenômeno do cartaz na Guerra Civil Espanhola. Em sua análise sobre a reprodutibilidade técnica a que a arte foi submetida ao longo da história, Benjamin constata que esse movimento nas produções artísticas se iniciava por meio da imitação da prática, realizada por mestres e discípulos. Com o avanço das tecnologias, a reprodução das obras se intensificou progressivamente, primeiramente pela xilogravura, posteriormente com a invenção da imprensa e, em seguida, no início do século XIX, com a litografia, a qual foi por ele definida como:

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. Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. Graças à litografia, elas começaram a situar-se no mesmo nível que a imprensa." (BENJAMIN, 1955, p. 1)

Outras técnicas de reprodução foram desenvolvidas posteriormente à litografia, como a fotografia, o cinema e a reprodução técnica do som. Estas, no entanto, não serão o foco de análise desta dissertação no que concerne aos cartazes selecionados. Contudo, é pertinente notar a presença de fotocollagens em alguns exemplares de cartazes no livro, os quais não foram selecionados para a análise.

No caso dos cartazes, partindo do conceito de autenticidade definido por Walter Benjamin, estes se valem da reprodutibilidade técnica para atingir seu objetivo de discurso de massas e, conseqüentemente, seu sentido de "aqui e agora". Embora preservem seu sentido original, evitando ao máximo distorções de forma e características, sofrem uma desvalorização da autenticidade. É inegável que essa reprodução técnica pode posicionar a cópia em contextos impossíveis para o próprio original, como ocorre com os cartazes, que possibilitaram a aproximação do indivíduo com a obra por meio das múltiplas cópias realizadas. Essa substituição da essência técnica da obra de arte original feita na reprodução natural, que carrega uma tradição no modo de fazer, quando submetida à reprodução técnica da litografia, esgota a autenticidade da obra, substituindo sua existência única por uma

existência serial. É nesse movimento que a obra experimenta a destruição de sua aura, com um objetivo que, nos cartazes, é evidente: orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade.

Para alcançar seus objetivos de ativismo político, os artistas que produziram cartazes de resistência durante a Guerra Civil, utilizaram como método mecanismos visuais de estímulo ao público. As obras analisadas neste capítulo apontam essas práticas que podemos categorizar como:

1. Simplificação da informação: uma comunicação sucinta ao leitor, trazendo de forma simples e direta o discurso pretendido (ORTA, 2002, p.142)⁴⁹.

2. Comunicação persuasiva: o cartaz utilizado com um fim pré-determinado e possuindo caráter impessoal, elaborando assim um conteúdo ideológico com a pretensão da perpetuação de um discurso ou construir um novo para o observador (REYZÁBAL, 1999, p.33-34)⁵⁰.

3. Exagero e a distorção: a gigantificação de figuras, seja as aproximando do observador e construindo uma perspectiva de grandeza em relação ao ambiente, objetos, texto, entre outros. Essa distorção gera para o público uma percepção do valor empregado ao objeto central do cartaz, enfatizando um sentido do discurso.

4. Identificação por símbolos: o uso repetitivo das cores vermelho e preto, os símbolos do campo como o chapéu, a foice, o trigo e a triticultura ⁵¹, são recorrentemente utilizadas para identificação de grupos, discursos e a memorização destes (VIANA, p.12-13, 2003).

5. Palavras ou ações de ordem: no cartaz, o camponês está envolto de ações de ordem que impulsionam a causa republicana, como sua posição de união com um coletivo produzindo para os combatentes, o alinhamento físico e encontro com outros grupos, acompanhado em casos de textos direcionados em duas finalidades, a primeira é legitimar os atos feitos pela causa republicana na luta pela Espanha, a segunda é o comando para a participação deste processo.

6. Coletivismo em substituição ao individualismo: os textos sempre com um caráter impessoal, reforçando a ideia de interesse público e o bem-estar coletivo, retirando então o individualismo e concentrando no leitor a visão coletiva. Esse fato

⁴⁹ Essa noção é mais aprofundada na análise do discurso de María José García Orta.

⁵⁰ María Victoria Reyzábal interpreta que a propaganda possui cinco elementos que a compõem. Na análise feita dos cartazes, este é um deles presente.

⁵¹ Nome dado para o espaço de terra dedicado para o cultivo de trigo.

é percebido principalmente na imagem dos personagens que em diversos cartazes não possuem traços em sua fisionomia que o identifique como um indivíduo, mas sim, sua imagem representa o coletivo dos camponeses e de outros grupos sociais ilustrados.

Outro coeficiente que devemos olhar com atenção nos cartazes é o modo operacional padronizado de ocupar mais o espaço do cartaz com imagens e ilustrações, em contrapartida, uma baixa quantidade de texto escrito presente nas obras. Essa escolha não é por acaso, ao pensarmos as seguintes razões. Primeiramente, o estilo espanhol se fundamenta no realismo soviético, esse que carrega como princípio a educação dos trabalhadores na ideologia socialista, para isso, os artistas precisavam de uma comunicação efetiva para o público-alvo. Segundo João Cerqueira (2006-2007, p.139), os camponeses, mesmo sido contemplados com as missões pedagógicas (um projeto cultural de solidariedade e educação básica para as áreas rurais da Espanha) entre 1931 e 1936, que teve como resultado a alfabetização de 75 mil soldados, 300 mil civis, a criação de 800 escolas, mil bibliotecas e a inclusão de 60 mil crianças em colônias escolares, mas ainda existia um grande número de camponeses em situação de semianalfabetismo, sendo reforçado quando se discute as técnicas de comunicação utilizadas para suprir essa dificuldade na comunicação textual:

“Ao aplicarem os princípios da geometrização e da esquematização aos elementos do cartaz, transformam-no, além de arma política, numa exposição da vanguarda do século XX ao alcance de toda a população. Multidões semianalfabetas são confrontadas com imagens inovadoras, associadas a mensagens revolucionárias, constituindo a sua primeira experiência com arte moderna.” (CERQUEIRA, 2005, p.74).

Com todos esses artifícios em mãos, estes artistas espanhóis conseguiram construir uma comunicação de massas através dos cartazes, expandindo o alcance de suas ideias e resultando em uma arte ativista pela luta em defesa da democracia na Espanha.

4.3 COMPARAÇÃO ENTRE A PRODUÇÃO SOVIÉTICA E ESPANHOLA

Há de se ressaltar que a fonte de influência estética e técnica dos cartazes espanhóis como propaganda de guerra possui o que podemos considerar como sua progenitora, a arte e os cartazes soviéticos das décadas de 1920 e 1930. Mesmo que a produção cartazista na Espanha tenha sua origem bem anterior a formação da

URSS, em destaque para técnica de litografia que já tem exemplares durante o século XIX, sua realização era no sentido artístico como a *Art Nouveau*, como os produzidos por Alejandro de Riquer na *Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas* de 1896, que ocorre em Barcelona, expondo três exemplares de cartazes neste evento (BARJAU, 2020, p. 60). Já nos anos 1910 e 1920, os cartazes abrem espaço para a *Art Deco*, movimento que se desenvolveu pela extraordinária qualidade gráfica à medida que a tecnologia de litografia avançava e as técnicas dos artistas também. Como é o caso de Francesc d'Assis Galí Fabra, pintor, muralista, desenhista, ilustrador e experimentou a arte cartazista, que é considerado uma das principais figuras artísticas catalãs na primeira metade do século XX, renovando a arte no período *Noucentisme* e tornando-se mentor da nova geração como Joan Miró (BARJAU, 2020, p. 62). Outros nomes de relevância na Art Deco que produzem suas obras através do cartaz são Josep Obiols, Feliu Elias, Antonio Garcia, entre outros.

Na década subsequente, no auge da Guerra Civil Espanhola, diversos artistas que tiveram contato com a produção de cartazes assimilaram as técnicas transmitidas nas décadas anteriores, desenvolvendo um movimento cartazista próprio, capaz de veicular às massas o discurso político necessário para a defesa da causa republicana. O auge da produção de cartazes durante esse período ocorreu em 1937, ano em que se realizou mais de três quartos da produção total dos cartazes republicanos confeccionados ao longo do conflito.

Entretanto, o cartazista de guerra espanhol não bebeu somente da fonte nacional, mas também buscou influência internacional, como no Realismo Socialista da URSS. Uma arte de engajamento, com sentido ativista e de discurso político alinhado aos princípios socialista tornou-se um modelo a se inspirar. Em uma análise mais profunda, Fernanda Viana define as principais características desses cartazes soviéticos, que eram: a tipografia ousada com uso de fontes sans-serif; uma maior preocupação ótica nos textos do que fonéticas; predomínio do desenho, da fotografia e da fotomontagem; desproporcionalidade, assimetria e um abalo na orientação da composição visual. Por fim, símbolos como a estrela, foice e martelo, etc., expressavam a identidade soviética e de fácil reconhecimento e memorização (VIANA, p.12-13, 2003).

A arte cartazista soviética passa por diferentes fases nos primeiros anos de

formação da URSS, seguindo o princípio de agitprop⁵², fundamentado por Vladimir Ilitch Lênin, em que sua obra, distingue a agitação e a propaganda:

"Por propaganda entenderíamos a explicação revolucionária de todo o regime actual, ou das suas manifestações parciais, quer isso se faça de uma forma acessível somente a algumas pessoas ou às grandes massas. Por agitação, no sentido estrito do termo (sic!) entenderíamos o apelo dirigido às massas para certas acções concretas, a promoção da intervenção revolucionária directa do proletariado na vida social". (LÊNIN, 1902, p. 40.)

Após a consolidação do Estado soviético, Lênin concretiza seu objetivo de comunicação de massas em uma política estatal, encarregando ao partido nacional a tarefa de orientar e veicular a produção comunicativa, criando em 1920, o Departamento de Agitação e Propaganda no Comitê Central do Partido Comunista. O Departamento será um dos principais expoentes na produção cartazista nos anos seguintes, criando seu próprio estilo. Desde então, os cartazes soviéticos começam a demonstrar um aumento nas produções, uma similaridade estética e sua circulação passa a alcançar artistas europeus simpatizantes à ideologia.

Entretanto, a principal virada artística e solidificação ocorreu no governo de Stálin, moldando a arte soviética em dado período a partir de 1934, no evento do I Congresso da União dos Escritores Soviéticos, ocorrido em Moscou. O porta-voz do governo e futuro inquisidor cultural Andrei Aleksandrovich Jdánov, define ao público as diretrizes e os lemas do Realismo Soviético⁵³:

"O realismo socialista, método básico da literatura e da crítica literária soviéticas, exige do artista uma representação verídica, historicamente concreta da realidade em seu desenvolvimento revolucionário. Ademais a verdade e a integridade histórica da representação artística devem ser acompanhadas pela transformação ideológica e a educação dos trabalhadores no espírito do socialismo. Esse método a ser aplicado à literatura e à crítica literária é o que chamamos método do realismo socialista..." (STRUVE, p. 312-313.)⁵⁴

De fato, o texto se refere diretamente a arte literária, contudo, é por intermédio desse fundamento que são construídos os alicerces da arte soviética em outros setores, bem como na produção de cartazes de propaganda. É importante salientar como o peso da decisão arbitrária estatal interferiu diretamente na aplicação do Realismo Soviético, atendendo aos interesses de comunicação estatal,

⁵² A expressão russa é "agitprop" (*agitatsiya + propaganda*).

⁵³ Durante esse trabalho, será preferenciado a nomenclatura "realismo soviético" no lugar de realismo socialista, haja vista que em essência será pensada ao estilo e a arte soviética do período, não a visão geral do realismo socialista que é internacionalizado.

⁵⁴ Apud G. Struve, *Storia della letteratura sovietica*, op. cit., p. 312-313.

mas principalmente, inibindo ou proibindo outros meios de se produzir a arte, visto a proibição do experimentalismo nas artes a partir de 1929, assim como quaisquer outras artes. Consequentemente, o Realismo soviético monopolizou qual seria o objetivo, o discurso e a estética das artes na URSS (ANDRADE, 2010, p.163).

Essas propagandas de guerra em sua polimorfia podem ser usadas como fonte de estudos para as diversas áreas de pesquisa da história, como a história das comunicações, história política, história da guerra, história da arte, entre outros. Contudo, neste trabalho o paralelo a ser feito com essa fonte é a partir da historiografia da Guerra Civil Espanhola e perceber como o fenômeno da propaganda está intimamente ligado à história da guerra. Portanto, o cartaz de propaganda de guerra serviu como meio comunicativo para difundir as narrativas, e pode ser utilizado atualmente para compreender o cenário vivido por civis e militares do país.

A relação feita entre os cartazes e a historiografia tem por finalidade corroborar com a leitura da guerra, em especial dos grupos que participaram e seu papel durante o embate nos campos de batalha, simultaneamente com as narrativas, apoio popular, o imaginário construído e o posicionamento, demonstrados documentalmente por essas fontes.

O primeiro ponto a ser tocado é sobre as mudanças que ocorreram nos cartazes durante a guerra, decorrente do interesse político na comunicação de massas, influenciando desde sua infraestrutura de produção até o estilo e produção de discurso. Uma das causas é o *Sindicato de Dibujantes Profesionales* (SDP), fundado em Barcelona no ano de 1936, criado com a finalidade de defender a prática profissional.

Outro grupo participante das composições de cartazes foi o *Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes*, vinculado à UGT, essa união teve como objetivo capacitar os artistas membros ou simpatizantes da resistência a terem o aperfeiçoamento do material produzido, visando aumentar o número de produções e o alcance dos cartazes para a população espanhola. A CNT, FAI e as Brigadas Internacionais fazem parte desse movimento de coalizão: no combate aos militares em sincronia com a comunicação de massas através dos cartazes. Houve também mudanças nos órgãos de controle dessas propagandas, pois em 1936 é criado o Gabinete de Prensa de la Junta de Defensa Nacional, em 1937 é substituído pela Delegación del Estado para Prensa y Propaganda (DEPP), com vínculo a Secretaría

General del Estado e por último, em 1938, é indexada ao “Ministério del Interior” do estado franquista. Ao passo que o interesse na produção de cartazes de propaganda crescia, os investimentos acompanhavam, resultando ao longo dos anos no aumento do número de produções, na melhoria da qualidade dos materiais usados e na ampliação dos instrumentos empregados na narrativa (SILVA JR, 2022, p. 54).

No contexto da União Soviética no pós-Revolução e estruturação do novo regime socialista, os cartazes se consolidaram como ferramentas cruciais de comunicação visual e de propaganda política. Em similaridade, ocorre o mesmo durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Embora ambos os movimentos cartazistas tenham empregado a arte com o propósito de mobilizar as massas e difundir ideologias de acordo com seu discurso, a análise comparativa entre esses diferentes estilos serve para evidenciar as características correlatas e também suas diferenças que definem a identidade de cada movimento artístico das nações.

Para uma melhor compreensão e uma análise condizente, é comparado a princípio cartazes soviéticos produzidos anteriormente ao contexto da Guerra Civil Espanhola e a produção dos cartazes presentes na coleção Pablo Iglesias. No cartaz a seguir, vemos uma mulher emancipada, protagonista na construção do socialismo.



TRAKHOV-BRASLAVSKIJ, A. I. *Emancipated woman – build up socialism!*, 1926.

Primeiramente, as semelhanças que existem entre o cartaz soviético e o cartaz espanhol circulam entre o jogo de cores, com a ênfase no vermelho e do preto, fazendo um jogo de luz e sombra. Em alguns casos, os cartazes espanhóis também construíram personagens ilustrados com traços faciais muito bem delimitados, dando o tom de autenticidade para cada rosto, contudo, há ainda um grande número de exemplares em que o rosto tem a ausência de detalhes e traços que definem uma identidade única. Em similaridade, está o uso de símbolos do socialismo, como a bandeira vermelha flamulando acima do cartaz. O jogo de perspectiva, colocando os objetos de maior destaque aproximados do observador, em comparação ao fundo distante que se apequena, coloca o indivíduo visualmente em uma posição de grandeza e enobrecimento de sua imagem. O texto, quando presente, utiliza palavras de ordem concisas e objetivas, sem rodeios, facilitando a captação da mensagem de maneira rápida e completa. Na comunicação cartazista, seguindo o princípio de agitação e propaganda não cabe espaço para uma leitura de ampla interpretação ou brecha para observações errôneas. O objetivo é claro, penetrar a mensagem no maior número de observadores possível, reforçando a adesão da causa pelas massas populares.

Em outro exemplar, contemporâneo ao período da Guerra Civil Espanhola, existe o mesmo jogo das cores vermelho e preto, uma ilustração construída manualmente, o uso de símbolos memoráveis, como a estrela de cinco pontas, a aproximação do objeto em destaque, gerando uma perspectiva de grandeza e proporcionando um desequilíbrio entre as figuras, elevando o valor de um, utilizando o outro como escada.



DENI, V. N.; DOLGORUKOV, N. A. *He who's strong in the air, is strong full stop* [cartaz].
1938.

Apontando agora as diferenças que existem entre ambos os estilos cartazistas, existem pontos fundamentais a serem levantados neste momento que antecedem a produção e a finalização dos cartazes. Primeiro fator a ser discutido são os diferentes contextos históricos nos quais cada uma das vertentes estava circunscrita. Pensemos na URSS, que acabara de consolidar-se como um Estado-Nação nos moldes socialistas, sua reestruturação após a Guerra Civil Russa, mas principalmente, sua embrionária construção de imaginário coletivo sobre a identidade nacional soviética, seus lemas, valores e objetivos. O Realismo Soviético insere-se na necessidade de uma política governamental voltada à ênfase no desenvolvimentismo nacional, bem como à valorização das ações lideradas pelo Partido Comunista. A URSS estava rumo à expansão de seus centros urbanos e criação de novos centros, acompanhada de uma industrialização tardia comparada

às outras potências. Há, portanto, uma urgente necessidade de mão de obra operária crescente no país, isso somente seria possível através da identificação popular com a causa, fazendo-se mais que necessária a propaganda, neste caso, a cartazista. É por isso que no contingente geral de cartazes soviéticos que antecedem a Segunda Guerra Mundial, notamos um elevado número de exemplares com a presença do operário, um dos símbolos da revolução, em contraparte, um reduzido número de produções do camponês em foco. A ideia era direcionar as massas a se atentarem a visualizar aquilo que era o maior interesse do Partido Comunista naquele período.

Em contrapartida, a Espanha se encontra em contexto tortuoso de guerra, portanto, sua propaganda deixa de ser somente política, passando a ser uma campanha de mobilização das massas pela propaganda de guerra. O principal impulso que leva a arte cartazista espanhola está na necessidade imediata do combate ao invasor, nesse sentido nota-se a grande presença de cartazes de campanha para angariar voluntários ingressarem nas brigadas combativas, mas também para o trabalho de base, em apoio as linhas de frente e fornecimento de recursos básicos, o que é o caso dos camponeses e o fornecimento de alimentos aos combatentes republicanos.

Essa propaganda cartazista de guerra na Espanha se inicia em 1936, tendo seu auge em 1937 e 1938, com seu declínio em 1939, ano em que encerrou a guerra civil. Já a URSS, até então, tinha seus cartazes com um caráter de propaganda política de governo e formação de identidade nacional. Esse cenário soviético efetivamente muda mediante a entrada da nação na Segunda Guerra Mundial, com sua participação direta no conflito sendo iniciada com a invasão alemã nazista na Operação Barbarossa, em 22 de junho de 1941, marcando o início da chamada Frente Oriental na guerra. Portanto, Espanha e URSS possuem seu momento de propaganda cartazista de guerra fora de sincronia temporal, porém, é possível percebemos que há um movimento cíclico de influência e afluência entre ambas as artes, visto que o movimento cartazista espanhol surge por influência do realismo socialista. Anos depois, esse estilo espanhol de produção de cartazes trouxe referências de produção às propagandas de guerra dos soviéticos no final da década de 1930 e início da década de 1940.

Com base na análise desenvolvida neste capítulo, observa-se que a representação do operariado e do espaço urbano no livro *Carteles de la Guerra Civil*:

1936–1939 revela uma presença menos numerosa quando comparada à centralidade imagética do campesinato, mas não menos significativa do ponto de vista discursivo. O operário, ainda que frequentemente não constitua o objeto exclusivo da mensagem, aparece como elemento simbólico estruturante da narrativa republicana, seja por meio de seus instrumentos, como o martelo, o macacão, a fábrica, ou seja por sua associação direta ao léxico político do socialismo. A própria polissemia do termo *obrero*, ora designando o trabalhador industrial, ora abrangendo o conjunto dos trabalhadores, demonstra que o discurso cartazista buscava ampliar sua capacidade de identificação coletiva, articulando campo e cidade sob uma mesma lógica de mobilização republicana. Assim, mesmo quando não ocupa o centro visual da composição, o operariado é mobilizado como signo da transformação social e da forja de uma “nova Espanha”.

Ademais, a análise formal das obras evidencia que a construção dessa representação urbana se deu por meio de estratégias gráficas recorrentes: simplificação compositiva, gigantificação das figuras, uso reiterado de cores de forte contraste e emprego de palavras de ordem concisas. Tais recursos, compreendidos à luz das reflexões de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica, revelam o cartaz como produto estético pensado para a circulação massiva e para a eficácia comunicativa imediata. A litografia e demais técnicas de impressão permitiram que essas imagens ultrapassassem o estatuto de obra singular, convertendo-se em instrumentos de intervenção política direta. Nesse processo, a possível perda da “aura” foi compensada pela ampliação do alcance social da mensagem, adequando a forma artística às exigências da propaganda de guerra e à necessidade de engajamento das massas urbanas, inclusive das mulheres convocadas ao trabalho fabril.

Por fim, a comparação com a produção soviética evidencia tanto as influências estéticas quanto as especificidades contextuais da experiência espanhola. Se, na União Soviética, o cartaz consolidou-se como instrumento de construção identitária e de exaltação do operário no projeto de industrialização socialista, na Espanha sua função assumiu caráter emergencial, orientada pela mobilização imediata diante do conflito civil. A menor incidência de imagens centradas exclusivamente no operariado na coleção analisada pode ser compreendida, portanto, não como ausência de relevância, mas como reflexo de um contexto demográfico majoritariamente rural e de uma estratégia discursiva que

priorizou o abastecimento e a sustentação material da guerra. Nesse sentido, os cartazes urbanos revelam-se documentos privilegiados para compreender a articulação entre indústria, sindicalismo e propaganda política, contribuindo para uma leitura mais ampla das dinâmicas sociais, culturais e ideológicas que atravessaram a Guerra Civil Espanhola.

5 Conclusão

A presente dissertação se propôs a analisar a coleção de cartazes da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) pertencente à Fundación Pablo Iglesias, em especial a parte do acervo escolhida para compor a obra *Carteles de la guerra 1936-1939: Colección Fundación Pablo Iglesias*, com foco na representação de dois grupos sociais fundamentais para o conflito: os camponeses e os operários. Através da investigação das fontes imagéticas e textuais presentes no acervo e no catálogo da Fundação, articuladas com o arcabouço teórico da História Social, História da Arte e Estudos da Comunicação, foi possível delinear o papel estratégico da arte cartazista de propaganda no contexto bélico e as particularidades do discurso visual e textual veiculado pela Frente Republicana. Contudo, não se pode deixar de lado que o caráter memorialista do pensamento socialista que a instituição tem carrega consigo a construção de uma narrativa que valoriza esses cartazes como testemunhos históricos e simbólicos, ao mesmo tempo em que endossa a relevância da atuação dos republicanos — em especial dos socialistas — durante a Guerra Civil Espanhola. Trata-se, assim, de um discurso que, embora ancorado no passado, projeta seus sentidos no presente, buscando atualizar e reafirmar, junto ao público contemporâneo, determinados imaginários e posicionamentos políticos.

O primeiro movimento desta pesquisa consistiu em contextualizar o acervo, destacando a relevância da Fundación Pablo Iglesias como instituição de preservação da memória do pensamento do socialismo espanhol e sua iniciativa de transição do arquivo material para o digital, em parceria com o Google Arts and Culture. A relevância digital dessa parceria, embora não mensurável em números absolutos de acesso, confere aos cartazes uma visibilidade global que supera o confinamento físico dos exemplares em gavetas e exposições esporádicas. Essa transição para o formato digital insere a análise no crescente debate sobre as Humanidades Digitais (HD), reforçando a necessidade de transportar o conhecimento científico e documental para a nova realidade global, na qual a informação se torna matéria-prima e objeto de manuseio das redes.

A investigação da gênese e da materialidade dos cartazes revelou o funcionamento complexo da rede de produção, que envolvia coletivos sindicais, organizações paramilitares, partidos políticos e órgãos governamentais, culminando na reprodução em massa pela técnica de litografia, e notadamente, a

cromolitografia. A análise técnica demonstrou que a escolha de cores, frequentemente limitada ao vermelho e preto, e em menor grau ao azul e preto, não era apenas uma opção estética, mas sim o reflexo direto das exigências de rapidez, economia de recursos e produtividade impostas pelo contexto de guerra civil. A prevalência do vermelho e preto, em especial, alude claramente ao simbolismo da ideologia socialista que compunha a espinha dorsal da resistência.

O segundo capítulo focou na representação do camponês. Já ao analisar a representação do camponês nos cartazes produzidos durante a Guerra Civil Espanhola, esta pesquisa evidenciou como a propaganda de guerra mobilizou a imagem desse grupo social para construir narrativas políticas e ideológicas. Ao considerar seu papel na sociedade espanhola antes e durante o conflito, bem como as estratégias comunicacionais e referências estéticas empregadas, o estudo reafirma a relevância de investigar a articulação entre arte, poder e representação de grupos marginalizados na história. O camponês, que em 1930 ainda representava cerca de 45,5% da população espanhola, era um pilar estratégico na sociedade agrária ao longo da década de 1930, vivendo sob tensões com latifundiários, a polícia rural e, por vezes, a Igreja Católica, enquanto era impactado pelo crescimento do socialismo e do anarcossindicalismo.

A análise dos cartazes revelou que a representação do campesinato se dava majoritariamente por meio de símbolos visuais, visto que o termo "camponês" ou "campesino" era raramente utilizado. O uso de elementos como o chapéu de aba grande, a foice, o tridente e o ramo de trigo funcionou como um código visual de fácil identificação e memorização pelas massas semianalfabetas. Notou-se um padrão recorrente: a mobilização feminina para o trabalho no campo ("Mujeres: la patria necesita vuestra ayuda"), com o objetivo claro de manter o abastecimento da retaguarda e das frentes de combate, liberando os homens para o alistamento militar.

Artistas como G. Alonso, Juan Antonio Morales Ruiz, Lorenzo Girón e José Bardasano, cada um com suas singularidades estéticas, convergiram em um discurso de valorização do trabalho rural e de engajamento na luta republicana. O uso da cor vermelha sombreando as figuras e o jogo de gigantificação dos personagens rurais reforçavam a ideia de grandeza e heroísmo coletivo, alinhado ao conceito do "herói positivo" do Realismo Socialista. A sobreposição de planos, em obras de Bardasano, por exemplo, demonstrou a interconexão entre campo, cidade

e fábrica.

No terceiro capítulo, a atenção se voltou para a representação do operariado e do contexto urbano. Embora o termo *obrero* estivesse presente na nomenclatura do PSOE, e o operário fosse um símbolo central da revolução socialista, a coleção da Fundación Pablo Iglesias apresentou um número menor de cartazes focados diretamente neste grupo, em comparação com os que retratam o campo. Isso pode ser parcialmente explicado pela distribuição demográfica da Espanha na época e, sobretudo, pela necessidade estratégica de mobilizar o grande contingente camponês para a produção de alimentos, além do próprio critério de seleção feito no livro.

Contudo, os poucos exemplares analisados, como os de Augusto Fernández Sastre e o anônimo sobre o analfabetismo, utilizaram os símbolos do operariado (martelo, parque fabril, vestimentas) para reforçar o discurso de unidade e progresso socialista. A presença de mulheres operárias, como nos cartazes de Cantos e Fergui, com o macacão típico e a mensagem de ordem para "exigir um posto na produção", indicava a segunda frente de trabalho crucial: a urbana e industrial, em apoio ao esforço de guerra. A análise mostrou que, mesmo no discurso urbano, o termo "*obrero*" tendia a ser empregado em sentido lato, abrangendo os "trabalhadores" em geral, e não apenas os operários fabris.

O debate em torno da identidade artística da produção cartazista espanhola buscou definir seu enquadramento conceitual. Embora autores como Alfonso Guerra a classifiquem como uma "vanguarda cartazista", há controvérsias quanto à aplicabilidade desse conceito aos cartazes de propaganda de guerra espanhóis. Ainda que essa produção estivesse vinculada ao ativismo político, nem sempre se evidenciam de forma clara elementos como o culto ao novo e o anti-tradicionalismo destacados por Renato Poggioli (POGGIOLI, 1968, p. 30), tampouco um ataque à autonomia institucional da arte burguesa, tal como formulado por Peter Bürger (BÜRGER, 1984). Em vez disso, observa-se sobretudo uma mobilização visual de massas em defesa da causa republicana.

A arte espanhola de propaganda, nesse sentido, apresenta trajetórias distintas de diversos movimentos historicamente consolidados como vanguardas, uma vez que se constituiu como produção ativista e influenciada por estruturas estatais, embora tenha incorporado técnicas e linguagens oriundas das vanguardas contemporâneas, como o Cubismo e o Expressionismo, além de referências ao

Realismo Socialista soviético.

Contudo, mesmo considerando a presença de Miró e a exibição de Guernica, de Picasso, no Pavilhão Espanhol da Exposição Internacional de Paris (1937), ao lado de outras obras de denúncia da guerra, é difícil afirmar com exatidão a existência de uma valoração internacional específica da arte cartazista espanhola, sendo mais prudente reconhecer a projeção internacional mais ampla da cultura visual republicana.

A investigação da "linguagem gráfica" demonstrou que os artistas empregaram mecanismos visuais de estímulo, como a simplificação da informação, a comunicação persuasiva, o exagero (gigantificação), a identificação por símbolos e a exaltação do coletivismo. O uso de imagens em detrimento de textos extensos era uma resposta direta ao semianalfabetismo rural, maximizando a captação da mensagem de forma rápida e impactante. A litografia, nesse sentido, conforme a análise de Walter Benjamin, possibilitou a apagamento da "aura" da obra original em prol da sua "existência serial", fundamental para a propaganda de massas e para "orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade".

Por fim, a comparação entre a produção cartazista soviética e a espanhola revelou semelhanças técnicas e estéticas, como o uso do vermelho e preto, a tipografia ousada e o jogo de perspectivas que enobrecem o indivíduo representado. Contudo, as diferenças contextuais foram cruciais: a URSS priorizava o operário para impulsionar a industrialização e a construção da identidade nacional socialista, enquanto a Espanha de 1936-1939, em guerra imediata, focou na mobilização de todos os grupos, dando destaque especial ao camponês para garantir o suprimento da frente de combate. O movimento cartazista espanhol, embora influenciado, desenvolveu sua própria identidade de "propaganda de guerra" com foco na defesa da república.

Em síntese, o livro *Carteles de la guerra 1936-1939: colección Fundación Pablo Iglesias* constitui uma fonte primária de inestimável valor para a compreensão da Guerra Civil Espanhola, não apenas como registro de um conflito militar e político, mas como um corpo documental que revela as estratégias de comunicação, as ideologias em disputa e, principalmente, a centralidade dos grupos sociais subalternos na narrativa da resistência. Os cartazes não são apenas arte, são manifestos políticos, comandos de ordem e ferramentas eficazes que moldaram o imaginário social da época, projetando o camponês e o operário como os

verdadeiros heróis na forja da "nova Espanha" republicana. A relevância desses documentos transcende o contexto original, oferecendo à historiografia contemporânea um campo fértil para a contínua reinterpretação da memória e da história da Guerra Civil Espanhola, reforçada pela sua acessibilidade na era das Humanidades Digitais.

Referências

- ANDRADE**, Homero Freitas de. O realismo socialista e suas (in)definições. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 15, n. 13, p. 152-165, 2010. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i13p152-165>
- BANDIER**, Norbert. POR UMA SOCIOLOGIA DAS VANGUARDAS. *Revista De Ciências Sociais*, 31(1), 2019, p. 7-17. Disponível em: <https://periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/40813>. Acesso em 10 nov. 2025.
- BARJAU**, Santi. Poster art in Barcelona and Valencia from the late 19th century to 1939. *CATALAN HISTORICAL REVIEW*, **13**: Institut d'Estudis Catalans, Barcelona2020, p. 59-67. DOI: 10.2436/20.1000.01.166 · ISSN: 2013-407X · e-ISSN: 2013-4088. Disponível em: <http://revistes.iec.cat/index.php/CHR>. Acesso em: 28 out. 2025.
- BARROS**, José Costa D' Assunção. A Escola dos Annales: considerações sobre a História do Movimento. *Revista Eletrônica História em Reflexão*, [S. l.], v. 4, n. 8, 2010. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/historiaemreflexao/article/view/953>. Acesso em: 20 out. 2025.
- BEEVOR**, A. (2007). A Batalha pela Espanha. São Paulo, SP: Record.
- BOOHER**, Kaitlyn Elizabeth. *El pacto del olvido y la memoria histórica: Cómo La Ley de Amnistía de España de 1977 sigue impidiendo la reivindicación de las víctimas*. Ohio University, 2022. in: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ouhonors1651249607427886. Acesso em: 24 ago. 2025.
- BRAVO**, Miguel Cabañas. **GARCÍA**, Noemi de Haro. **CASTRO**, Idoia Murga. Augusto Fernández, un dibujante de nueva onda. In: *Revista Goya*, nº 341, p. 324-345, 2012.
- BUADES**, Josep M. *A Guerra Civil Espanhola*. Contexto, São Paulo, 2013.
- BÜRGER**, Peter. *Theory of the avant-garde*. Translation by Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- BURKE**, Peter. *A Escrita da História – novas perspectivas*. São Paulo, UNESP, 1992.
- CARVALHO**, N. F. . O Acervo a Serviço da Memória. In: IX SEPECH- SEMINÁRIO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS HUMANAS, 2012, Londrina. IX SEPECH, 2012.
- CASTRO**, Renan Marinho de; **PIMENTA**, Ricardo Medeiros. Novas práticas informacionais frente às humanidades digitais: a construção de acervos digitais

como suporte para as digital humanities. *Informação & Informação*, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 523–543, 2018. DOI: 10.5433/1981-8920.2018v23n3p523. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/27952>. Acesso em: 07 set. 2025.

CERQUEIRA, João. *Arte e literatura na guerra-civil espanhola*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2005.

CERQUEIRA, João. *Arte e literatura na guerra civil de Espanha*. *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Patrimônio*. I Série vol. V-VI, Porto, 2006-2007, pag. 135-140.

CHAIA, Miguel Wady. *Artivismo—política e arte hoje*. Aurora., n. 1, p. 9-11, 2007.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, av.5 (11), Revista das revistas, p. 172- 191, 1991. in: <https://doi.org/10.1590/S0103-40141991000100010>. Acesso: 22 ago. 2025.

DÍEZ, Laura González; **HERNÁNDEZ**, Pablo; **CUADRADO**, Pedro Pérez. El diseño de carteles durante la Guerra Civil española: el caso de José Bardasano en el bando republicano. *Aportes. Revista de Historia Contemporánea*, [S. l.], v. 35, n. 103, 2020. Disponível em: <https://www.revistaaportes.com/index.php/aportes/article/view/545>. Acesso em: 25 ago. 2025.

ESCULIES, Joan. Estat Català, 1922-1931: el partit-moviment independentista que va contribuir al naixement d'ERC. *Eines per a l'esquerra nacional*. vol. 45, 2022. p. 100-109.

FACUNDO, Tomás. *Guerra Civil Española Y Carteles De Propaganda: El Arte Y Las Masas*. In: *Memoria de la Guerra Civil Española*. Revista Olivar, vol. 07, nº 08, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria 2006, p.63-85.

GRAHAM, Helen. *Guerra Civil Espanhola*. Tradução de Vera Pereira. 1. ed. – Edição de bolso. Porto Alegre: L&PM, 2013.

INMACULADA, Julián González. *El cartel republicano en la Guerra Civil*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1994.

LÊNIN, Vladimir Ilitch. *Que fazer? Problemas candentes do nosso movimento*. Escrito no outono de 1901 a fevereiro de 1902. Publicado em março de 1902. Tradução da edição das *Obras escolhidas de V. I. Lênin*. Lisboa: Editorial Avante, 1977. t. 1, p. 79-214. Traduzido da 5. ed. russa das *Obras completas*, t. 6, p. 1-192.

MANUCCI, Luca. “A sombra do passado autoritário na Península Ibérica: os fracassos e o sucesso dos partidos populistas de direita radical”. in: *Relações Internacionais*, 67, 2020, p. 41-56.

MOLINA, Isabel Pérez. LA II REPÚBLICA ESPANYOLA (1931-1936). 2015.

Disponível em:

https://www.academia.edu/59522312/LA_II_REP%C3%A9BLICA_ESPANYOLA_1931_1936. Acesso em: 22 jun 2022.

MORENO, Doris; **RAMÍREZ**, Pedro Rueda; Propaganda protestante e imprentas en Barcelona El colportor James Graydon y los impresos de Antonio Bergnes de las Casas (1835-1840) *Información, cultura y sociedad* vol.44 jun. 2021. doi: 10.34096/ics.i44.9782. Acesso em: 25 ago. 2025.

NICOLAU, Roser. "Población, salud y actividad" in **CARRERAS**, Albert; TAFUNELL, Xavier (coord.). *Estadísticas históricas de España: siglos XIX–XX*. 2. ed. rev. y aum. Bilbao: Fundación BBVA, 2005. 3 v. ISBN 84-96515-00-1.

NORA, Pierre. *Entre Memória e História - A problemática dos lugares* - Projeto História. São Paulo (10). Dez. 1993.

Partido Comunista de España. *Acuerdos y resoluciones :con los estatutos del Partido Comunista de España, decreto de 7 de octubre de 1936 para la liberación de los campesinos y las ocho condiciones del P.C.E. para ganar la guerra / conferencia Extraordinaria de Aragón del Partido Comunista de España*. Conferencia Regional Extraordinaria de Aragón, Secretaría de AGIT -PROP. del C.R. de Aragón del P.C.E, 1ª, Sariñena, 1937. Disponível em: <https://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=acuerdos+y+resoluciones&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=2>. Acesso em: 22 ago. 2025.

PAYNE, Stanley G. Spain's First Democracy: The Second Republic, University of Wisconsin Press, 1ª ed, 1993.

PAZ, Beatriz Garcia. "*Fundación Pablo Iglesias: Documentación sobre la represión franquista*". HISPANIA NOVA. Revista de Historia Contemporánea, núm. 6. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1710468>. Acesso em: 24 ago 2025.

POGGIOLI, Renato. *The theory of the avant-garde*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968.

SALVADÓ, Francisco J. Romero. *A Guerra Civil Espanhola*. tradução Barbara Duarte, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, p. 95, 2008.

SANTOS, Juan Luis. **FERNÁNDEZ**, María Tereza. The spread of urban–rural areas and rural depopulation in central Spain. In: *Regional Science Policy & Practice Volume 15, Issue 4*, P. 863-878, 2023.

SABORIT, Andrés. *Apuntes históricos*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, 1977-1987.

SERRANO, Laura Arias. *Juan Antonio Morales: de la Vanguardia al retato de sociedad*. Diputación Provincial de Valladolid, 2005.

SETIÉN, Antonio Santoveña. La Unión General de Trabajadores en Cantabria (1888-1917) : nacimiento y desarrollo de una estructura societaria. *Espacio Tiempo y Forma*. Serie V, Historia Contemporánea, [S. l.], n. 15, 2002. DOI: 10.5944/etfv.15.2002.3061. Disponível em: <https://revistas.uned.es/index.php/ETFV/article/view/3061>. Acesso em: 13 dez. 2025.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. p. 39-62. In: **BURKE**, Peter. *A Escrita da História – novas perspectivas*. São Paulo, UNESP, 1992.

SILVA JR, Daniel Almeida da. *Os cartazes na Guerra Civil Espanhola: A*

propaganda de guerra e seus discursos de persuasão. 2022. Trabalho de Conclusão

de Curso (Graduação em História – Licenciatura) – Centro de Letras e Ciência

Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

SORNICHERO, Eva Alcón. Resistencia y compromiso de las mujeres antifascistas. *Asparkia: investigació feminista*, 2006, núm. 17, p. 141-64 in: <https://raco.cat/index.php/Asparkia/article/view/109014>. Acesso em: 25 ago. 2025.

STRUVE, Gleb. *Storia della letteratura sovietica*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1964.

TAPIA, Francisco J. Beltrán; **DÍEZ-MINGUELA**, Alfonso; **MARTÍNEZ-GALARRAGA**, Julio; **TIRADO-FABREGAT**, Daniel A. Two stories, one fate: age-heaping and literacy in Spain, 1877–1930. *Revista de Historia Económica / Journal of Iberian and Latin American Economic History*, v. 40, n. 3, p. 405–438, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0212610921000033>.

TAPIA, Francisco J. Beltrán; **MARTÍNEZ-GALARRAGA**, Julio. Inequality and Growth in a Developing Economy: Evidence from Regional Data (Spain, 1860–1930). *História das Ciências Sociais*, v. 44, n. 1, p. 169-192, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1017/ssh.2019.44>.

VIANA, Fernanda. *O cartaz e o outdoor ao serviço da comunicação política*. Covilha: {n.s.}, 2003. Disponível em: <http://bocc.ufp.pt/pag/viana-fernanda-cartaz-outdoor.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2025.

Cartazes:

STRAKHOV-BRASLAVSKIJ, A. I. *Emancipated woman – build up socialism!*

[cartaz]. 1926. Disponível em: <http://sovietposter.blogspot.com/2007/08/free-love-and-communists-too.html>. Acesso em: 18 ago. 2025.

DENI, V. N.; DOLGORUKOV, N. A. *He who's strong in the air, is strong full stop*

[cartaz]. 1938. Disponível em: <<http://sovietposter.blogspot.com/2007/07/soviet-aviation-before-wwii.html>>. Acesso em: 18 ago. 2025.