

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**  
**Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais**

Gustavo Pierzchalski Vieira

*cinema e revolução*

*as produções cinematográficas anarquistas  
na revolução espanhola*

SÃO PAULO

2020

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**  
**Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais**

Gustavo Pierzchalski Vieira

*cinema e revolução*

*as produções cinematográficas anarquistas  
na revolução espanhola*

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção de título de MESTRE em Ciências Sociais, sob orientação do Prof. Dr. Edson Passetti.

SÃO PAULO

2020



Este trabalho foi viabilizado pela bolsa CNPq

## **Resumo**

Os vínculos entre o cinema e anarquia iniciaram-se na Europa no início do século XX; essa aproximação estabeleceu-se por meio de filmes documentais com temáticas revolucionárias e educativas. Durante a Revolução na Espanha entre 1936 e 1939, os anarquistas espanhóis fizeram da arte cinematográfica uma forma de resistência e de propagação do ideário anarquista. Com a predominância da prática anarcossindicalista na Espanha, os anarquistas realizaram a produção de filmes, reportagens e documentários baseada na coletivização dos meios que envolviam a indústria de espetáculos. Essa forma de produção se deu em decorrência das mudanças que ocorriam na sociedade, advindas da Revolução, permitindo aos sindicatos de espetáculos assumir a propriedade das salas de cinema e espetáculos, além da direção dos estúdios cinematográficos. Os anarquistas proporcionaram um novo tipo de cinema na Espanha, um cinema capaz de substituir uma produção nacional que funcionava tendo como base um sistema capitalista de mercado. O cinema anarquista espanhol foi capaz de transformar a indústria do cinema em algo novo e inventivo, manifestando com êxito as mais diversas experimentações libertárias que marcaram o curto período da Revolução, e que habitam a vida e o imaginário daqueles que lutam pela liberdade e pela transformação da sociedade.

Palavras-chave: Anarquismo, Cinema Anarquista, Revolução Social, Cinema Espanhol, Confederação Nacional do Trabalho (CNT).

## **Abstract**

The links between cinema and anarchy began in Europe at the beginning of the 20th century; this approach was established through documentary films with revolutionary and educational themes. During the Revolution in Spain between 1936 and 1939, Spanish anarchists made the art of cinema a form of resistance and propagation of the anarchist ideology. With the predominance of anarcho-unionist practice in Spain, anarchists produced films, reportages and documentaries based on the collectivization of the media that involved the entertainment industry. This form of production took place as a result of the changes that occurred in society as a result of the Revolution, allowing the entertainment unions to assume ownership of the movie theaters and shows, in addition to directing the movie studios. The anarchists provided a new type of cinema in Spain, a cinema capable of replacing a national production that operated based on a capitalist market system. The Spanish anarchist cinema was able to transform the film industry into something new and inventive that successfully manifested the most diverse libertarian experimentation that marked the short period of the revolution, which dwells in the life and imagination of those who fought for freedom and the transformation of society.

Keywords: Anarchism, Anarchist Cinema, Spanish Revolution, Spanish Cinema, National Confederation of Labor (CNT)

## **Agradecimentos**

Ao Edson Passetti, pela orientação libertária, precisa, atenta e cuidadosa. Pela paciência e disposição para a conclusão deste trabalho. Amigo querido e admirável, que instiga a pesquisa e atiza rebeldias. Por acreditar em mim até o final.

À Salete Oliveira, pela vitalidade e por me apresentar formas de existência libertárias.

À Eliane Carvalho pelas revisões atentas e cuidadosas.

Ao Gustavo Simões pela música, palavras de incentivo e conversas sobre cinema.

Aos meus amigos do Nu-Sol: Acácio Augusto, Beatriz Carneiro, Flavia Lucchesi, Lucía Soares, Luíza Uehara, Márcia Lazzari e Vitor Osório por compartilharem comigo momentos intensos e libertários. Pelas conversações e por acompanharem de perto o andamento da pesquisa. Saúde!

Aos professores Doris Accioly e Miguel Chaia pelas sugestões e contribuições preciosas feitas durante a banca de qualificação. Ao Rogério Nascimento e Mauro Luiz Peron pela disposição de se associarem a banca.

À Kátia e Rafael pelas ajudas constantes envolvendo a burocracia.

À PUC-SP, espaço este que marcou minha vida. Ao CNPq que possibilitou a realização deste trabalho. Aos funcionários e professores do Programa de Estudos de Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP.

Aos meus colegas e amigos da PUC-SP, em especial aqueles que compartilharam momentos marcantes do percurso desta pesquisa: Adriana Martinez, Carmen Novais, Gustavo Cadaval, João Victor Prado, Matheus Marestoni e Wander Wilson.

Aos meus amigos Marianna Andrade, Vitor Augusto, Vitor Henrique Sanchez, José Raphael Namekata e Caique Gonçalves pelos incentivos, conversas e risadas.

Aos meus queridos pais Celso e Evelin, por me apoiarem em todos os momentos da vida. Sempre ao meu lado, mesmo quando distantes.

À minha companheira Isabela, pela dedicação, paixão e tesão. Por compartilhar momentos singulares e apaixonantes ao meu lado.

# SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO .....	09
<b>CAPÍTULO 1 - ANARQUIA E CINEMA NA REVOLUÇÃO ESPANHOLA</b>	
Anarquismo na Espanha.....	23
O cinema espanhol na Segunda República (1931 -1939) .....	43
Cinema e Anarquia.....	53
A produção cinematográfica da CNT.....	59
Participação no governo republicano e as jornadas de maio de 1937.....	64
A transformação revolucionária na indústria cinematográfica.....	68
Socialização em Madri .....	79
Derrocada da indústria cinematográfica socializada .....	81
<b>CAPÍTULO 2 - DOCUMENTÁRIOS E REPORTAGENS LIBERTÁRIOS: A REVOLUÇÃO EM IMAGENS</b>	
Reportagens de Mateo Santos.....	86
As reportagens dos Aguiluchos da FAI.....	98
Documentário de Ángel Lescarbourea.....	115
Documentários sobre Madri.....	121
Filmografia sobre Durruti.....	133
No <i>front</i> de Aragão: Huesca (1937) .....	143
Documentários sobre a militarização das colunas anarquistas.....	151
Documentários sobre o <i>front</i> de Aragão: Teruel (1937- 1938) .....	156
Bombardeios sobre Barcelona e Lérida (1937) .....	164
ANTES DO DESFECHO.....	170
BIBLIOGRAFIA.....	178
FILMOGRAFIA.....	186

## Apresentação

A Revolução Espanhola constitui um dos acontecimentos mais potentes do século XX. Para os anarquistas, um dos mais decisivos. Foi “a primeira vez na história que uma revolução foi realizada pelos anarquistas” (CUBERO, 2016, p. 73), produzindo rupturas profundas na ordem social burguesa e possibilitando diversas invenções de liberdade. A Revolução Espanhola foi marcada principalmente pelo seu caráter de experimentação singular, na qual abriu caminhos para uma multiplicidade de práticas descontínuas e dispersas do enfrentamento da ordem, inventando novas formas de viver apartadas da organização capitalista e do Estado com as experiências autogestionárias que ocorreram nos campos e nas cidades. Afinal,

os anarquistas tinham construído toda uma história de resistências e lutas, formado gerações no mundo do trabalho com seus ateneus, bibliotecas, escolas modernas, centros culturais e grupos artísticos, e já tinham 70 anos, quando surge o Partido Comunista Espanhol (RAGO, 2005, p. 133).

Em razão da vitória das esquerdas nas eleições de 16 de fevereiro de 1936, as facções reacionárias espanholas, apoiadas pelo fascismo internacional, reagiram com um golpe militar chefiado pelo General Francisco Franco em 19 de julho do mesmo ano. A ofensiva fascista, fez com que os trabalhadores anarquistas da *Confederación Nacional del Trabajo* (CNT), *Federación Anarquista Ibérica* (FAI) e grande parte da população espanhola resistissem ao golpe fascista tomando quarteis e armamentos. Esse acontecimento marcou o início de um conflito armado que se estenderia até 1939. Entretanto, diante das circunstâncias, os anarquistas espanhóis tomaram a decisão de em vez de lutar pela defesa da democracia e do governo republicano, partir para a revolução libertária e, ao mesmo tempo, combater as tropas do nazi-fascismo. Dessa forma, os anarquistas.

Organizam imediatamente a produção. Acionam todos os postos-chave de trabalhos abandonados pelos inimigos da Revolução. Em todos os povoados das regiões sublevadas pelos anarquistas se produz o contágio rápido de realizar fatos políticos, tanto no meio camponês como nas zonas industriais. Era a ambicionada Revolução Social, com os trabalhadores de todo o país se fazendo donos do seu destino: os camponeses de suas terras, os operários de suas fábricas, e o povo em

geral do bem mais desejado: a liberdade, tantas vezes sonhada e escarnecida pelos poderosos. (CUBERO, 2016, p. 74).

Nenhum país havia realizado um feito de transformação social de tamanha magnitude. A Revolução Espanhola contou com milhões de homens e mulheres mobilizados, dezenas de milhares de hectares de território afetados em distintas regiões do país, que contavam com o comprometimento dos trabalhadores em tornar realidade uma transformação social, não apenas das condições econômicas, mas também dos costumes. Uma experiência histórica eclipsada pela historiografia oficial (CID, 2016, p. 87).

Poucos dias após o estopim revolucionário, os trabalhadores das organizações anarquistas começaram a organizar a produção e a economia em diversas partes país, onde sustentaram a atividade produtiva e até mesmo trouxeram, obviamente um crescimento considerável em alguns setores como saúde, cultura e arte. Entretanto, esta tarefa não foi isenta de enfrentamentos com outras forças políticas e sindicais, sem contar o contexto econômico marcado por um conflito armado. Em poucos dias, 70% das empresas industriais e comerciais haviam sido tomadas pelos trabalhadores da Catalunha, que naquele momento, correspondia a dois terços da indústria do país. Os sindicatos de trabalhadores da CNT assumiram as fábricas têxteis, organizaram os transportes públicos de bondes e ônibus em Barcelona, criaram cooperativas na indústria pesqueira e de calçados, além de várias outras transformações que se estenderam a outros ramos da indústria, entre elas a de espetáculos públicos (CALVO & NACARINO, 2011).

A transformação revolucionária que ocorreu com as indústrias do ramo de espetáculos públicos, impactou diretamente a produção cinematográfica espanhola, principalmente na cidade de Barcelona. O movimento libertário por meio da coletivização e autogestão da indústria cinematográfica da década de 1930, produziu uma nova forma de fazer, aproveitar e pensar o cinema. Acontecimento este que, por muitos anos, foi ignorado e subestimado, principalmente por pesquisas que envolvem o campo cinematográfico. Por esse motivo, esta pesquisa se propõe a expor, discutir e sublinhar as práticas anarquistas presentes nas produções cinematográficas do movimento libertário dos trabalhadores sindicais durante a revolução de 1936 na Espanha.

Nas investigações iniciais, concentrei-me em localizar e assistir os documentários, reportagens e filmes longas-metragens produzidos pela *Confederación Nacional Del*

*Trabajo* (CNT), disponíveis para visualização na internet. Em seguida busquei obras e pesquisas que abordassem este tema. Devido ao escasso material disponível no Brasil, realizei neste meio tempo uma viagem à Espanha, em janeiro de 2018, para configurar uma bibliografia que desse conta das inquietações que a pesquisa produzia. Visitei filmotecas e espaços anarquistas em busca de material e documentos sobre os filmes produzidos<sup>1</sup>.

Ao visitar o *Ateneu Libertari de Gràcia*, deparei-me com o trabalho de Pau Martínez Muñoz *La cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra civil (1936-1939)* (2008b), tese de doutorado na qual o autor realiza um trabalho extenso, analisando e catalogando as principais obras cinematográficas anarquistas produzidas em Barcelona entre 1936 e 1939. Compara estas obras com as demais produções na Espanha naquele período, e realiza inclusive rápida recapitulação das principais obras historiográficas espanholas consideradas como referência sobre o cinema espanhol. Dessa forma, foi possível constatar, de modo acentuado, a escassez de obras que abordam o cinema durante a Revolução Espanhola tendo como enfoque principal as produções libertárias.

Muñoz (2008b) comenta que durante a ditadura franquista não foram poucos os autores e historiadores que negaram sistematicamente a existência da filmografia libertária. Essa historiografia negacionista se manteve até o ano de 1972, quando Carlos Fernández Cuenca publicou *La guerra de España y el cine*, o primeiro estudo detalhado sobre as produções cinematográficas do período e que se tornou referência para investigações posteriores. No final da década de 1970, surgiram estudos de maior precisão sobre os materiais cinematográficos da Revolução Espanhola, como os de Julio Perez Perucho, Ramón Sala e Rosa Alvarey, publicados respectivamente nos anos de 1979, 1980 e 1981 em ocasião dos eventos *Internacionales de cine documental de Bilbao*, nas respectivas edições XXI, XXII e XXIII. Edições estas que contaram com a colaboração da Filmoteca Nacional e do centro de documentação da *Radio Televisión Española* (RTVE), cujos títulos são: “*Revisión histórica del cine documental español: El cine do Gobierno Republicano entre 1936 y 1939*” (1979); “*El cine de las organizaciones*

---

<sup>1</sup> Locais visitados: *Filmoteca de Catalunya*, Barcelona; *Ateneu Libertari de Gràcia*, Barcelona; *CNT-Barcelona*, Barcelona; *Filmoteca de Zaragoza*, Saragoça; *Filmoteca Española*, Madri; *Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo*, Madri *Biblioteca Nacional de España*, Madri.

*populares republicanas entre 1936 y 1939 (I): la CNT*” (1980); e por último “*El cine de las organizaciones populares republicanas entre 1936 y 1939 (II): las organizaciones marxistas. El cine de la empresa privada*” (1981).

Segundo o autor, essas edições são marcantes por serem os primeiros estudos documentados da produção cinematográfica realizada durante a segunda República, em que se valorizam as imagens e enunciados dos filmes em sua montagem original. Estes estudos preliminares combinam a leitura textual com a contextualização histórica dos filmes, em que se buscam as causas que deram lugar a determinadas configurações formais. Foi a primeira ocasião em que os filmes foram exibidos ao grande público em um evento cinematográfico. Quarenta anos depois do fim da Revolução, obras cinematográficas permaneciam ocultas aos pesquisadores e ao público. Na mesma década, surgiram outras obras que comentam os filmes produzidos durante a Revolução Espanhola como *El cine sonoro em la Segunda República* (2000) e *La guerra de España em la pantalla. 1936-1939* (1986), do historiador Román Gubern. Anos mais tarde, Ramón Sala Noguier publica *El cine em la España republicana durante la Guerra civil* (1993) que, segundo Muñoz (2008b), apresenta uma visão panorâmica mais completa até então, além de marcar um ponto de inflexão no itinerário historiográfico. O trabalho de Noguier completa o catálogo filmográfico de Fernández Cuenca e apresenta uma análise ampla que inter-relaciona as três vertentes do cinema: produção, distribuição e exibição. Em 1996, Afonso Del Amo García e Luiza Ibanêz realizaram um intenso trabalho de recompilação para a *Filmoteca Española*, que resultou no *Catálogo general do cine de la Guerra civil* (1996), um guia de trabalho indispensável para qualquer pesquisador sobre o tema. Recentemente, Vicente Sánchez Biosca em *Cine y Guerra civil española. Do mito a la memoria* (2006), propõe uma síntese de todas as indagações precedentes, com uma reflexão sobre a atual efervescência dos documentários históricos relacionados com a política de memória histórica. Com esses autores, encerram-se as publicações que dão uma visão geral de toda cinematografia realizada durante a Revolução Espanhola, tanto das que foram produzidas na zona republicana, quanto na zona nacionalista.

O primeiro estudo monográfico dedicado apenas aos filmes libertários foi *El cine bajo la revolución anarquista* (2003), de Emeterio Díez, que aborda as produções libertárias com intuito de delinear uma visão geral e fornecer uma documentação consistente, mas não adentra a análise e exploração da imagem e do discurso dos filmes realizados. A pesquisa de Díez aborda as produções anarquistas e oferece uma

panorâmica de conjunto e respectiva documentação muito valiosa. Em seguida, foram realizadas outras pesquisas voltadas aos filmes anarquistas da Revolução como *El cine anarquista, el inicio de una ilusión* (2004) de Óscar Peyrou.

No Brasil, Valéria Garcia de Oliveira, com a dissertação de mestrado em História na USP, *Carne de Fieras, Barrios Bajos e Aurora de Esperanza – o melodrama anarquista na produção cinematográfica da CNT, durante a Guerra civil Espanhola (1936-1939)* (2011), realizou uma reflexão sobre as produções anarquistas no âmbito revolucionário a partir da análise narrativa de três longas-metragens produzidos pelos anarquistas durante a Revolução. Nesse trabalho também se menciona o evento promovido pelo Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação do Instituto de Artes da Universidade de Campinas (UNICAMP), no ano de 2006. A mostra de curtas e longas-metragens “Cinema Anarquista e Guerra civil Espanhola”<sup>2</sup>, em comemoração aos 70 anos da Revolução Espanhola, trouxe até o Brasil parte da produção cenetista. Posteriormente, cópias dos filmes exibidos passaram a integrar a biblioteca da universidade.

Porém, diferente do trabalho de Oliveira (2011), que focou apenas nas produções ficcionais de longa-metragem, esta pesquisa aborda as produções documentais e reportagens de guerra, e compartilha a mesma visão de Gubern (1986), de que os documentários e noticiários produzidos pela CNT durante a Revolução Espanhola foram muito mais inventivos e influentes do que os esforços no campo do cinema ficcional. O contexto da guerra e a escassez de celuloide contribuíram para que o recurso do cinema documental fosse um dos principais meios de propaganda e informação dos anarquistas. Os noticiários foram os primeiros a documentar as transformações na sociedade espanhola nos primeiros momentos da revolução (PORTON, 1999).

Para compreender melhor esse acontecimento, o primeiro capítulo desta dissertação expõe quais foram os eventos e ações responsáveis para que os trabalhadores anarcossindicalistas espanhóis produzissem e conduzissem a indústria cinematografia espanhola durante a revolução. Aqui se discorre sobre os aspectos que levaram a anarquia a se manifestar na Espanha, através de suas práticas; propõe-se expor como esses fatores influenciaram e estiveram fortemente presentes dentro dos processos de produção cinematográficas realizadas pela CNT na Revolução. Para explicitar este ponto, foram utilizadas como principais referências as obras de Hans Magnus Enzensberger (1986),

---

<sup>2</sup> Divulgação da mostra disponível em: [https://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/jornalPDF/ju326pg11.pdf](https://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju326pg11.pdf) (acesso em 17/03/2020).

George Woodcock (1984), Rudolf Rucker (2015), Frank Mintz (1977), Juan Gómez Casas (2006), por suas perspectivas libertárias na análise do anarquismo na Espanha. Neste capítulo, também se expõe as primeiras experimentações anarquistas na arte cinematográfica presentes em ateneus e cooperativas cinematográficas, no início do século XX. Experimentações que repercutirão entre jornalistas e críticos do cinema libertários durante a Segunda República espanhola, e que visavam preparar, por meio de atividades educacionais e artísticas, um terreno propício para a formação de uma nova cinematografia na Espanha.

Ainda no primeiro capítulo, mostra-se o processo de transformação revolucionária na indústria cinematográfica espanhola, principalmente na Catalunha com a intensa presença anarcossindicalista na região; como os anarquistas realizaram suas ações revolucionárias e foram capazes de produzir uma grande quantidade de filmes durante um curto período, porém, não isentos de contradições internas, conflitos e disputas com outros sindicatos e partidos de esquerda como a *Unión General de Trabajadores* (UGT) e o governo da *Generalitat*. Apresenta-se, ainda, a capacidade dos anarquistas em dirigir a indústria por meio da autogestão de um sistema coletivizado, que permitiu a realização de uma filmografia singular em comparação com a cinematografia espanhola anterior e a de outros países.

O segundo capítulo consiste em uma análise dos documentários por uma classificação cronológica e temática, objetivando expor os principais mecanismos formação e propaganda, as novas formas de narrativas que se apresentaram durante os embates dos primeiros momentos da revolução e da luta armada, bem como avaliar as contribuições artísticas e técnicas dos documentários, levando em consideração o contexto da Revolução Espanhola.

A análise desses documentários visa compreender as práticas e experimentações do movimento libertário espanhol, retratadas e manifestadas pelo cinema. Assim como, a importância do cinema para as experimentações libertárias durante a Revolução Espanhola e a filmografia produzida pelos anarquistas espanhóis como efeitos de resistências e lutas.

Entretanto, para se realizar uma análise dessas produções documentais, é necessária uma compreensão quanto ao que se entende por “documentário”. Manuela Panafria (2004a) afirma que, ao se substituir a pergunta “O que é o documentário?” por

“Onde está o documentário?”, a resposta seria simples e direta: “O documentário está no cinema”.

O cinema começou com o registro em imagens de momentos da vida cotidiana. O registro *in loco* dos acontecimentos e da vida das pessoas é o elemento base de um filme documental. Entretanto, no final do século XIX, quando a arte cinematográfica ainda estava nos momentos iniciais, o documentário ainda não havia se constituído enquanto gênero cinematográfico.

O termo “documentário” vai aparecer pela primeira vez em 8 de fevereiro de 1926 no jornal *The New York Sun*, em um texto do britânico John Grierson (1898-1972), no qual ele escreve uma crítica sobre o filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty, intitulado “Flaherty’s Poetic Moana”. Esse valor documental, que aparece no texto, “resulta da relação que a imagem estabelece com o que tem existência fora dela. ‘Documentário’, é aqui usado enquanto adjetivo, só mais tarde foi utilizado enquanto nome” (PENAFRIA, 2004b, p. 186).

O filme documentário, enquanto gênero, só foi definido com tal na década de 1930, no Reino Unido, quando Grierson, a partir de seu filme *Drifters* (1929), defendeu duplamente o documentário como produtor e impulsionador do chamado “movimento documentarista britânico”. No texto “First principles of documentary”, Grierson define o documentário como o “tratamento criativo da realidade”.

Acreditamos que a capacidade do cinema de se mover, observar e selecionar da própria vida, pode ser explorado em uma nova forma vital de arte. Os estúdios de filmagem ignoram amplamente essa possibilidade de abrir a tela para o mundo real. Eles fotografam histórias encenadas com fundos artificiais. O documentário fotografaria a cena viva e a história viva (GRIERSON, 1976, p. 21).

Dessa forma, o documentário aparece não apenas como uma arte nova, mas também vital. A faculdade do cinema em se movimentar e captar imagens a partir da própria vida, é algo esquecido pelos estúdios; interpretar o mundo através da tela só poderia ser feito a partir dos gestos do ator original ou nativo, enquanto que as histórias desta arte nova, denominada documentário, são mais reais que as representadas e criadas em estúdio. “Grierson enfatiza a capacidade do documentário em captar a vida, mas, o que mais ressalta desses seus princípios é a tônica colocada na capacidade do documentário agir sobre a sociedade” (PENAFRIA, 2004b, p. 187).

O movimento documentarista britânico da década de 1930, produziu filmes visando a transformação social da sociedade. Nisso, as imagens registradas *in loco* funcionam como garantia da autenticidade da realidade. Sair para fora dos estúdios cinematográficos com uma câmara era o primeiro passo para se realizar um documentário. No entanto, se a câmara, por determinados motivos, não estiver presente em determinadas situações, fazia-se uso de imagens de arquivo fílmico que carregam consigo a verdade da representação, ou recorre-se à reconstrução dos acontecimentos (PENAFRIA, 2004a, p. 2).

O movimento encabeçado por Grierson não se constituiu propriamente como um projeto de cinema, uma vez que a sua ideia essencial se fundava na função e utilidade social dos filmes. Entretanto, cabe enfatizar que, para Grierson, o importante é o tratamento dado ao material fílmico, e não apenas o seu uso. De igual modo, o importante não é a autenticidade do material, mas a autenticidade do resultado, ou seja, o efeito provocado pelo filme (Idem).

Manuela Panafria, ao questionar o “documentário”, busca ir além da história do impacto e da utilidade social do cinema defendida por Grierson. Discute o cinema a partir do documentário de modo a não procurar respostas, mas indicações que possibilitem ir além da noção de documentário como gênero:

Os filmes que ultrapassam o registro de gênero são filmes que mostram que o documentário não é um gênero, é um projeto de cinema. Entrar no cinema “pela mão” do documentário, tendo em conta que este é tão cinema como a ficção e tendo, também, em conta que o espectador reserva-se o direito de lhe exigir um compromisso com a realidade, então poderemos pensar na possibilidade de, a partir do filme documentário, ser possível uma teoria realista para o cinema que seja capaz de dar conta do universo fílmico (PENAFRIA, 2004b, p. 191).

Um cineasta que propõe o documentário como projeto de cinema é o russo Dziga Vertov, um dos mais influentes diretores da história do cinema e inventor da teoria do Cinema Olho (*Kino-Pravda*), na qual um diretor deve se propor a filmar apenas a “verdadeira realidade”, utilizando a câmara como o olho humano. Porém, no limite dessa proposta, “está a necessidade de alcançar, com o olho da câmara, aquilo que o olho humano não consegue ver, ou seja, a transição de um movimento a outro, isto é, os intervalos” (MACHADO, 2001, p. 4). O Cinema Olho expressa um modo particular de ver a realidade pelo olho da montagem. Segundo Vertov:

Cine-Olho se aproveita de todos os meios correntes de registro ultra-rápido do movimento, da micro-cinematografia, do movimento em retrocesso, das duplas exposições, angulações etc. Não considera truques, mas procedimentos normais dos quais largo uso deve ser feito. Cine-Olho faz uso de todos os recursos de montagem, contraindo e ligando os vários pontos do universo em ordem cronológica ou acronológica, rompendo, quando necessário, com as leis e costumes de construção do cine-coisa. Ao se introduzir no aparente caos da vida, o Cine-Olho procura encontrar na própria vida uma resposta para a questão por ele levantada, encontrar a linha justa e necessária entre os milhares de fenômenos relacionados ao tema (VERTOV apud MACHADO, 2001, p. 5).

Para Vertov, não só o conteúdo, mas a organização e o ritmo das imagens projetadas na tela podem constituir uma verdadeira visão cinematográfica da realidade. Em outras palavras, essa representação da realidade que aparece na tela, é mais que um simples documento fotográfico. É o modo em que o cineasta tem como função revelar a “verdadeira realidade”, realidade está que se encontra nos planos através do uso criativo da linguagem cinematográfica (PENAFRIA, 2004b).

A partir das considerações de Vertov sobre a linguagem cinematográfica, pode-se dizer que o cinema não tem a capacidade de mostrar a realidade “tal qual ela é”, mas sim de mostrar a realidade do modo que a arte cinematográfica consegue fazer. Penafria conclui que todo filme é um documentário, pois todo e qualquer filme documenta algo. Todo o filme é uma ficção, por não ser uma fiel representação da realidade, e por todos os filmes partilharem dos mesmos recursos cinematográficos:

ficção e documentário são formas de documentarismo, um filme não é um documentário, mas possui um carácter documental. Em alguns filmes esse grau de “carácter documental” é menos problemático que noutros. Deixemos o termo documentário para os movimentos fílmicos que assumem que este mesmo termo é o ideal para designá-los, há que compreender o porquê e de que modos o utilizam (Idem, p. 192).

Assim, o carácter documental da imagem, ou seja, a ação de registrar algo, encontra-se presente desde sempre no cinema, independentemente do gênero a que determinado filme seja enquadrado ou classificado. Desse modo, não é o documentário propriamente dito, mas sim o “documentarismo”, que une as variadas formas de registros cinematográficos. Penafria argumenta que o documentarismo encontra-se:

presente em toda a produção de imagens em movimento, uma vez que qualquer filme é uma manifestação/visão do realizador sobre um assunto, que de um modo mais próximo ou mais distante, diz respeito às nossas vidas, às nossas memórias, ou seja, ao universo humano (PENAFRIA, 2004a, p. 6).

Deste modo, entende-se haver produções cinematográficas mais especificamente caracterizadas por esse registo documental e que buscam consagrá-lo. Produções estas que podem ser denominadas como filme documentário.

\* \* \*

A pesquisa seguiu as sugestões da análise genealógica do poder sugeridas por Michel Foucault (1979) em seu texto *Nietzsche, a genealogia e a história*, no qual explicita a noção de história a partir dos baixos começos dos acontecimentos. Fazer uma genealogia, segundo o filósofo Nietzsche, exige paciência em buscar as pequenas verdades e a minúcia em vasculhar documentos quase esquecidos em meio à poeira que lhes cobre. A genealogia tem o intuito de analisar como as relações de poder (forças em luta) se dão através da história em hiato.

Essa pesquisa não visou se concentrar em uma análise historiográfica do cinema em relação aos movimentos anarquistas. Buscou compreender as estratégias de poder e as relações de forças que configuram as obras produzidas pelos anarcossindicalistas espanhóis; pretendeu investigar as relações e combates que marcaram o curto período das práticas anarquistas na produção cinematográfica libertária na Espanha; compreender como a produção cinematográfica voltada a um sistema coletivista e de autogestão anarquista permitiu a realização de uma filmografia incomum na história do cinema.

As imagens e narrações dos documentários libertários que compõem o arquivo fílmico da CNT resultaram das intermináveis lutas que acompanharam os anarquistas. Em relação aos filmes que compõem este arquivo fílmico, propomos pensar os arquivos anarquistas enquanto *arquivo monumento*, arquivo que apresenta diferentes começos e que produz diferentes análises pelas quais se supera a noção arbitrária de um ponto de origem. Segundo Foucault (2008), os arquivos se apresentam enquanto *documentos e monumentos*. O primeiro aparece como algo inerte, parte de um passado institucionalizado; no caso dos *arquivos monumentos*, encontram-se sempre em

construção e movimento, suscetíveis a inúmeras incursões e marcados pela historicidade, “fora de qualquer metáfora geológica, sem nenhum assinalamento de origem, sem o menor gesto na direção do começo de uma *arché* — fazer o que poderíamos chamar, conforme os direitos lúdicos da etimologia, de alguma coisa como uma arqueologia” (FOUCAULT, 2000, p. 95). Desse modo, um arquivo anarquista pode e deve ser entendido como um *arquivo monumento*, isto é, pensar um arquivo que é sempre acionado e revisitado a partir da luta social na produção e transformação dos enunciados (PASSETTI, 2013).

Nesta perspectiva, os filmes e documentários que compõem o arquivo fílmico da CNT, são obras fornecedoras de elementos que abalam a historiografia oficial, ao contradizer a noção equivocada de “guerra civil”, que procurou definir os eventos que ocorreram na Revolução Espanhola como um simples prelúdio da Segunda Guerra Mundial, no qual se supõe apenas um confronto entre a democracia republicana e o nazifascismo, ignorando diversos embates, mudanças, revoltas e experimentações que marcaram a Espanha, não apenas durante o conflito bélico, mas ao longo uma tradição de lutas, revoltas, levantes e sublevações que ocorreram desde 1870. Acontecimentos marcados por uma tradição de luta ácrata (AUGUSTO, 2016).

A noção de guerra civil opera pela lógica dos Estados e “não é incomum as insurreições, levantes e revoltas serem compreendidas como guerra civil” (PASSETTI, 2017, p. 64). Lógica que supõe grupos armados no interior de um Estado, que resultam na produção de mortos civis, e tem como resultados uma revolução, reforma e até mesmo um combate longo, visando ocupar o Estado. Foucault (2015), a seu modo, combate a noção hobbesiana de guerra civil: “processo por meio do qual se desce de volta da república à individualidade, do soberano ao estado de natureza, da ordem coletiva à guerra de todos contra todos” (FOUCAULT, 2015, p. 27) Para ele, a guerra civil deve ser compreendida como processo através do qual se constituem as mais diversas coletividades, que não tinham se manifestado até então.

Ao contrário do que é habitualmente admitido pela teoria política, a guerra civil não é anterior à constituição de um poder; tampouco é aquilo que marca necessariamente o seu desaparecimento ou enfraquecimento. A guerra civil não é uma espécie de antítese do poder, aquilo que existiria antes do e ou reapareceria depois dele. Ela não está numa relação de exclusão com o poder político constituído; ela se desenrola para manter ou para conquistar o poder, para confiscá-lo ou transformá-lo. Ela não é

o que ignora ou destrói pura e simplesmente o poder; mas sempre se apoia em elementos do poder” (FOUCAULT, 2015, p. 28).

Pensar a Revolução Espanhola como uma guerra civil, é ignorar uma série de eventos e de forças que moveram este acontecimento; é desconsiderar a proposta libertária de transformação radical da sociedade pela qual lutaram os anarquistas espanhóis, sem visar *tomar o poder*. A singularidade do projeto de Revolução Social dos anarquistas está na destruição da ordem existente que coincide com o instante de constituição da nova sociedade, não se admitindo uma fase de transição entre os dois momentos. Uma vez que, contrários a todo tipo de poder e dominação, os anarquistas acreditavam que o caminho que conduz para a liberdade só pode ser o exercício da própria liberdade (VALLADARES, 2000, p. 21). Imbuídos pelas análises de Bakunin, em que só se pratica o ato de liberdade quando os indivíduos se revoltam, e tomando a revolução como o meio necessário para que os indivíduos saiam da condição de miséria em que se encontram, afirmam que as únicas leis a que a humanidade deve se submeter são as da natureza. Os anarquistas buscaram e buscam a construção de uma vida livre e igualitária: “a revolta e as diversificadas expressões insurrecionais desde o século XIX povoaram o dia, a tarde, a noite e a madrugada anarquista” (PASSETTI, 2017, p. 67).

Os anarquistas visam destruir sistematicamente toda e qualquer forma de autoridade centralizada e hierárquica, e de dominação, por isso o combate contínuo às organizações diretoras da humanidade: Estado, igreja, propriedade, burguesia etc. Para eles, a luta revolucionária deve se desdobrar nas relações de produção em que seus agentes são a própria massa explorada, sem pedir qualquer vínculo institucional. “A ação direta não aceita nenhum tipo de intermediário e rechaça a participação política. Todo aquele que desejar a transformação social deve lutar por ela” (VALLADARES, 2000, p. 22). Na Espanha, desde meados do século XIX, os anarquistas haviam conseguido uma forte penetração social, que ocorreu com os levantes no campo, com a fundação de sindicatos, a criação de ataus libertários e a sua promoção de inúmeras atividades culturais:

Conferências, debates, cursos preparatórios, escolas diurnas, cursos noturnos, leituras, bibliotecas, jornais, livros, folhetos, noites artísticas, excursões campestres, naturalismo, nudismo e ensino de esperanto figuravam no leque de extensão cultural do universo libertário para a plena emancipação (CID, 2016, p. 93).

Esses espaços e práticas libertárias disseminavam uma crítica contundente à ordem burguesa capitalista, ao obscurantismo religioso e à dominação do Estado. Entretanto, “apesar dos ataques ao casamento monogâmico indissolúvel, à violência machista e às desigualdades sexuais, na prática, a situação feminina continuava opressiva e poucas melhoras haviam sido feitas” (RAGO, 2008, p. 11). Frente às condições de existência das mulheres pobres da Espanha, surge em abril de 1936, as vésperas da eclosão da Revolução Espanhola, na Catalunha, a Organização *Mujeres Livres*. A historiadora Margareth Rago (2008) descreve como um dos começos do grupo foi precisamente o encontro entre três combativas anarquistas: a advogada Mercedes Comaposada, a jornalista Lucía Sanchez Saornil e a médica pediatra Amparo Poch y Gascón, efeito direto do incômodo de Mercedes com um curso que havia proferido na Confederação Nacional do Trabalho (CNT), no qual, os homens pouco prestaram atenção. Essas três anarquistas “revoltavam-se com as dificuldades e com a opressão sexual enfrentadas pelas mulheres, mesmo no meio libertário, em geral, muito mais oxigenado, em que eram incentivadas a participar do mundo público” (Idem, p. 11).

Sob o ponto de vista da história das representações das ciências e da lógica do Estado como organização política moderna, as experimentações libertárias vividas e praticadas nas terras espanholas fracassaram e, por conseguinte, devem ser esquecidas ou jazer em um embolorado arquivo de *documentos*. Para o historiador George Woodcock, “nas artes da guerra os anarquistas espanhóis fracassaram desgraçadamente, e sua organização e seus seguidores foram virtualmente destruídos em consequência de seu fracasso” (WOODCOCK, 1984, p. 111). De certa maneira, não haveria de ser diferente, visto que a guerra é uma das principais e fundamentais atividades do Estado. Como aponta Bakunin (2011), o ponto de partida de todos os Estados é a conquista superior, as organizações da força repressoras. Porém, é da natureza inerente de toda e qualquer força centralizadora não admitir nenhuma outra distinta, seja ela menor, maior ou equivalente. Dessa forma, o objetivo da força centralizadora não é nenhum outro senão o da dominação, “consequentemente, entre todos os Estados que existem um ao lado do outro, a guerra é permanente e a paz apenas uma trégua” (BAKUNIN, 2011, p. 28).

Em relação aos movimentos que marcam a Revolução Espanhola, o que mais impressiona é a ação dos anarquistas espanhóis em “transformar radicalmente a vida econômica, as relações sociais hierarquizadas e desiguais e garantir as manifestações culturais populares” (RAGO, 2005, p. 138). Pela transformação dos costumes, buscaram

criar estilos de vida fundados em uma ética capaz de propor novas formas de sociabilidade e de produzir subjetividade mais libertarias.

A Revolução Espanhola, sob a perspectiva da guerra e, portanto, do Estado, foi um fracasso; sob a perspectiva da vida de cada anônimo a partir daquele curto verão de 1936, não cabe a divisão entre vitória e derrota, fracasso e sucesso (AUGUSTO, 2016). A Revolução, no âmbito da experimentação pode ser vista, segundo Foucault (2006), em relação à revolta, como o que insere na história a subjetividade. Não a História dos grandes homens e dos grandes acontecimentos, mas daqueles que preferem o risco da morte ante a certeza da obediência. Revolta que este trabalho se propõe a expor por meio das imagens realizadas por aqueles que a vivenciaram.

# **CAPÍTULO 1 - Anarquia e Cinema na Revolução Espanhola**

## **Anarquismo na Espanha**

A Espanha, até a Primeira Guerra Mundial, era um país agrário (com exceção de algumas regiões). A maior parte da população era formada por camponeses que durante muitos séculos viveram circunscritos ao meio rural. Não surpreendia que a pequena classe política que dominava o aparato do Estado era composta principalmente de grandes latifundiários estreitamente ligados às Forças Armadas e à Igreja. Em relação à propriedade da terra, o solo estava quase que exclusivamente nas mãos de proprietários espanhóis. Em muitas províncias, principalmente na região norte do país, pequenos proprietários de terra constituíam uma maioria esmagadora; em outras regiões, como as do Levante e da Catalunha, a terra era trabalhada por pequenos agricultores arrendatários que não detinham direito algum sobre ela; na Andaluzia e Estremadura, toda a região pertencia a um pequeno grupo de grandes latifundiários, cuja produção dependia exclusivamente da mão-de-obra contratada (ROCKER, 2016). Os grandes latifundiários espanhóis eram “uma classe improdutiva, corrupta e incapaz de assumir o papel momentaneamente progressivo que fora desempenhado pela burguesia de outros países da Europa Ocidental” (ENZENSBERGER, 1987, p. 32) e contavam com a Igreja Católica que exercia forte influência na mentalidade e no imaginário da população. Ela detinha o domínio da educação no país, cujo ensino se caracterizava por seu aspecto dominador, dogmático e excludente, que consolidaram o analfabetismo em mais da metade da população espanhola no período.

Diferente de outros países europeus como a França, a Espanha do século XVIII não vivenciou uma revolução liberal. Para os espanhóis as ideias sociais da Revolução Francesa não trouxeram nada de novo ao país. O anseio por outro regime (Constituição de 1812) desaparece quando a revolução constitucional de 1820, que visava limitar os poderes do absolutismo, foi sufocada pelo “exército da fé” francês em 1823, responsável por reestabelecer a ordem monárquica, como concebia a Santa Aliança dos reis. A partir desse momento se inicia uma luta contra a monarquia e um período de liberalismo moderado e de república, que se estendeu até a queda da monarquia em 1931, quando se

instaura uma república que deu pouquíssima atenção ao povo espanhol, principalmente aos trabalhadores do campo (NETTLAU, 2014).

Na Espanha do século XIX, a palavra liberalismo não significou outra coisa senão o aniquilamento da antiga propriedade comunal, sua “livre” venda, o confisco de bens dos camponeses e a constituição de uma economia de latifundiários; um golpe de Estado jurídico sem sangue. Em 1836, esta nova burguesia latifundiária que se formava, utilizou-se da violência para abrir caminho em outras regiões do país, principalmente na costa do Levante e na Andaluzia. A introdução do regime parlamentarista, em 1843, afirmou a dominação política dos novos latifundiários, que residiam nas cidades e consideravam suas terras como colônias distantes, deixando-as sob o cuidado de capatazes ou arrendatários. Até a eclosão da Revolução Espanhola, três quartos dos habitantes de Andaluzia continuavam sendo *braceros*<sup>3</sup>. Nas épocas de colheitas, a jornada de trabalho chegava a 12 horas; na outra metade do ano, o desemprego era imenso, resultando em uma pobreza endêmica, subnutrição e êxodo rural massivo dos trabalhadores do campo (ENZENSBERGER, 1987).

Em 1844, a nova classe política dos latifundiários criou a *Guardia Civil*, uma força policial paramilitar composta por soldados que quase sempre serviam longe de sua terra natal; não podiam jamais deixar os quarteis desarmados ou sozinhos e ficaram conhecidos no campo como *la pareja*, por fazerem as patrulhas em pares. A *Guardia Civil* tinha por finalidade coibir os trabalhadores do campo que começavam a criar novas formas de luta e resistências. Em razão disso, a contestação marcante contra a classe dos latifundiários manifestou-se com uma série de revoltas camponesas, principalmente nas aldeias da região da Andaluzia. Estes levantes liberavam uma força instintiva dos trabalhadores do campo e eles combatiam com um desprezo pela morte nunca visto:

matavam membros da *Guardia Civil*, prendiam padres e burocratas, incendiavam igrejas, queimavam cadastros, aboliavam o dinheiro, diziam-se livres do Estado e declaravam, por fim, independentes as comunas decidindo explorar a terra em conjunto (Idem, p.33-34).

Em poucos dias essas revoltas locais eram derrotadas, não sem derramamento de sangue, pelas tropas do governo.

---

<sup>3</sup> Braceros, diaristas que vendiam sua força de trabalho por um salário mísero de fome.

Oposta às zonas áridas e pobres do sul e do oeste da Espanha a região da Catalunha, era a região mais rica e industrializada do país, onde a cidade de Barcelona era a metrópole da navegação, da exportação, dos bancos e da indústria têxtil. Tornou-se a ponta de lança do capitalismo no país. “Ao contrário dos latifundiários, os industriais e banqueiros catalães não pensavam exclusivamente na dilapidação, mas também na acumulação de capital” (Ibidem, p. 35), o que contribuiu para que ali surgisse um proletariado industrial numeroso e concentrado. Diferente do que ocorreu em regiões europeias industrializadas, “os trabalhadores catalães não se voltaram à social-democracia, nem aos sindicatos reformistas, mas sim ao anarquismo” (Ibidem, p. 35). A circunstância possibilitou que, em 1918, 80% dos trabalhadores da Catalunha fossem membros de organizações anarquistas. Apenas uma pequena parte dos trabalhadores do distrito industrial de Barcelona eram da região, a grande maioria era oriunda do campo, de províncias áridas do sul como as de Múrcia e Almeria. O forte êxodo rural provocado pelo desemprego no campo contribuiu para a formação de um proletariado industrial de raízes camponesas.

Frank Mintz afirma que o anarquismo espanhol foi uma tática que respondia às necessidades dos trabalhadores, e a primeira que apareceu na Espanha. Por essa razão, os demais movimentos políticos não se propagaram fortemente entre os trabalhadores do campo. “Os anarquistas espanhóis compreenderam o problema dos camponeses muito antes dos socialistas, o que possibilitou enraizar na região da Andaluzia, a efervescência da questão agrária espanhola” (MINTZ, 1977, p. 18).

O primeiro contato dos espanhóis com o pensamento anarquista foi com Francisco Pi y Margall (1824-1901), em 1850. Margall era leitor dos textos do anarquista francês Pierre-Joseph Proudhon, cujas concepções federalistas foram de grande influência em seu pensamento. Margall, além de traduzir as obras de Proudhon para o espanhol, foi autor do livro *La reacción y la revolución* (NETTLAU, 2008). A exploração dos espanhóis pelo Estado centralizado e pela Igreja fizeram com que eles tivessem muitas ressalvas em relação à centralização e, somados a isso, a relevante contribuição às tradições regionalistas. Para os espanhóis:

O estatismo espanhol nunca foi outra coisa senão o regime administrativo, jurídico, militar que, por intermédio do clero, mantinha em submissão forçada, tomando-lhe tudo o que possuía, tanto em homens (soldados) como em impostos, em benefício exclusivo dos proprietários (Idem, p. 122).

Foi só no final da década de 1860 que o anarquismo começou a ganhar força e popularidade entre os espanhóis, se instaurando de fato com a acentuada influência do anarquista russo Mikhail Bakunin. Em outubro de 1868, chegou à Espanha o anarquista italiano Giuseppe Fanelli, que divulgava as propostas da ala antiautoritária da AIT (Associação Internacional do Trabalhadores), ou seja, o anarquismo. A partir desse momento, as práticas anarquistas foram rapidamente difundidas entre os trabalhadores do campo e da indústria do oeste e do sul do país. Mesmo com dificuldades de comunicação por conta do idioma, Fanelli, de forma extraordinária, propagou as ideias de Bakunin por toda a Espanha. Nesse período, jornais libertários e internacionalistas foram criados como *La Federación*, em Barcelona, e *Solidariedad* em Madri. Formaram-se seções da AIT na Andaluzia, Valência e no norte da Espanha. No início de 1870 a Associação já contava com mais de 15 mil filiados espanhóis. Em junho do mesmo ano, num Congresso Geral realizado em Barcelona foi fundada a Federação Espanhola (WOODCOCK, 1984).

Três anos depois, em junho de 1873, foi instaurada a nova república após o rei Amadeus renunciar ao trono espanhol. Neste momento, a força da AIT na Espanha aumenta de forma considerável. Era a primeira vez em que a maioria de seus membros (totalizando 50 mil naquele momento) provinha das regiões rurais do sul do país. O constante crescimento da AIT atraiu a hostilidade das forças reacionárias da Espanha que, em janeiro de 1874, culminou na tomada do controle do país pelo exército. Tal política resultou na restauração da monarquia dos Bourbon, sendo um dos seus primeiros atos extinguir a Federação Espanhola. As políticas levadas a cabo pelo novo governo foram violentas e rigorosas. Além da extinção da Federação e da dispersão de seções locais, sedes de sindicatos e grupos de discussão dos trabalhadores, foram 500 militantes para a prisão e muitos outros para o exílio. Porém essas ações não impediram que os anarquistas continuassem constantes mesmo na clandestinidade. Se, nas cidades os sindicatos eram impedidos de funcionar, em contrapartida, nos distritos rurais do sul, foi um período em que o anarquismo entre os camponeses mais se expandiu (Idem).

A Espanha foi o único país onde as propostas revolucionárias de Bakunin foram transformadas em práticas reais, com os anarquistas mantendo até 1936 o caráter do movimento revolucionário (ENZENSBERGER, 1987). Os levantes camponeses que ocorreram em 1873 e que se estenderam por toda a região da Andaluzia foram inteiramente conduzidos pelos anarquistas.

A massa camponesa é federalista por natureza. O camponês está apaixonadamente ligado a terra e detesta de todo o coração o domínio das cidades e todo o governo que, de fora, lhe imponha o seu pensamento e a sua vontade (BAKUNIN apud CARNEIRO; SOARES & UEHARA 2016, p. 15).

Em 1881, as organizações da classe trabalhadora voltaram a atuar na legalidade, encerrando um longo período de perseguições e violências iniciado em 1878, com a tentativa de assassinato do rei Afonso XII pelo anarquista espanhol Juan Oliva Moncasi, que teve como represália mais prisões de anarquistas. Em contrapartida, nos anos seguintes houve inúmeras greves de trabalhadores na Catalunha e a queima de várias propriedades rurais na Andaluzia. Neste ano de 1881, foi criada a Federação dos Trabalhadores da Região Espanhola (FTRE).

Na década de 1880, foram traduzidos os escritos do anarquista russo Piotr Kropotkin (1842-1921), considerado um dos precursores do anarco-comunismo, tendência já com grande penetração em países como a Itália e a França naquele período. Diferente dos coletivistas, que acreditavam na coletivização por meio da organização dos trabalhadores, mas sem a resolução por parte deles de levantar a bandeira do anarquismo, os anarco-comunistas acreditavam que todos os membros de seus grupos deveriam dedicar-se inteira e efetivamente à propaganda anarquista (WOODCOCK, 1984).

Balizados pelas concepções de Proudhon e Bakunin, os anarcossindicalistas espanhóis defendiam a organização geral da sociedade pelo modo federativo, que objetiva a realização dos interesses coletivos dos trabalhadores pelos próprios trabalhadores. No sistema federalista, o trabalhador é livre dentro do sindicato que participa, exprimindo em todas as ocasiões a sua posição e opinião sobre as questões relacionadas a produção e direção, com a única ressalva de respeitar as decisões tomadas pela Assembleia geral do sindicato. Além dos trabalhadores, os sindicatos também são livres em suas Uniões locais, Uniões regionais e Federações de indústria, respeitando e executando as decisões dos outros organismos sindicais após ter emitido a sua posição no seio da Confederação (BERTHIER, 2002, p. 65). Deste modo, os trabalhadores coletivamente organizados, tem em todos os níveis, o poder de decidir e dirigir as suas organizações.

No sistema federalista, a recompensa de seus membros se dá de acordo com o trabalho pessoal exercido coletivamente e realizando concessões à independência pessoal de cada um. O comunismo libertário, defendido por anarquistas como Kropotkin,

Malatesta, Reclus e Cafiero, estabelece uma forte crítica ao modo coletivista do sistema federalista, pois vê como injustiça ao trabalhador conservar sua condição de assalariado. Dessa forma, segundo o comunismo libertário, o trabalhador manteria o seu aspecto de explorado na comunidade, que compra e mantém sua força de trabalho meio à remuneração proporcional às horas de trabalho prestadas por cada trabalhador. Para os anarco-comunistas isso não poderia ser um ideal, muito menos uma solução temporária. Para eles, os produtos próprios do trabalho devem pertencer a todos, sendo que cada um deverá tomar sua parte livremente de acordo com suas necessidades (CASAS, 2006, p. 89).

Por essas diferenças, a FRTE acabou se dissolvendo em duas organizações: o Pacto de Solidariedade e Resistência (formado pelos sindicatos) e a Organização Anarquista da Região Espanhola (criada pelos anarco-comunistas). Ambas surgem a partir de diferentes congressos convocados pela FTRE: o primeiro no Congresso realizado em Barcelona entre 18 e 20 de Maio de 1888, e o segundo no Congresso de Valência realizado em outubro do mesmo ano (WOODCOCK, 1984).

A década de 1890 foi marcada por uma série de ações diretas realizadas pelos anarquistas. Quando sindicatos de Barcelona convocaram os trabalhadores para uma Greve Geral em prol da jornada de trabalho de oito horas diárias, iniciou-se uma série de atentados à bomba. A ação dos anarquistas fez com que o governo respondesse de forma violenta; surge nesse momento a Brigada Social, instrumento de repressão policial com o intento de deter as ações dos anarquistas. O resultado foi o encarceramento de vários militantes, que lotaram as 457 prisões que havia na Espanha naquele período (FONTOVA, 2010).

Em junho de 1896, durante uma procissão do dia de Corpus Christi em Barcelona, uma bomba explodiu resultando na morte de 8 pessoas. Os anarquistas foram acusados pelo atentado, entretanto outras versões apontam que a explosão foi obra dos próprios clérigos com finalidade de incriminar os anarquistas. Isso resultou na prisão de 400 pessoas, entre elas anarquistas, republicanos, socialistas, livres-pensadores e separatistas catalães que foram enviados para as celas da prisão de Montjuic, submetidos a torturas brutais por agentes da Brigada Social. Muitos acabaram morrendo antes de irem a julgamento.

Cerca de 87 homens foram indiciados, mas por essa época as notícias das torturas em Montjuïc cruzaram os Pirineus e provocaram uma onda internacional de protestos, de forma que o tribunal condenou apenas 26 deles, oito à pena de morte e os demais a longas sentenças de encarceramento. Por fim cinco homens foram executados, mas não se provou de maneira convincente que tivessem tido ligação com os atentados de junho de 1896. Até os 61 homens inocentados foram perseguidos vingativamente pelo governo de Canoas, que decidiu deportá-los para o clima insuportável da colônia africana de Rio d'Oro (WOODCOCK, 1984, p. 89).

O crescimento do anarquismo e uma série de ações repressivas pelas forças do Estado fortaleceram a ideia do sindicalismo revolucionário na Espanha. Esta corrente aparece no meio sindical francês com o aumento da participação de anarquistas no movimento sindical durante a década de 1890. A partir de 1894, os libertários franceses que praticavam a ação individual migraram para as organizações sindicais. Anarquistas como Pelloutier, Pouget, Tortellier entre outros, passaram a atuar nas *Bourses de Travail* (Bolsas de Trabalho), dando-lhes uma orientação revolucionária. Em 1902, o sindicato da *Confédération Générale de Travail* (CGT) se funde com as *Bourses de Travail*, e consequentemente adere às suas formulações revolucionárias. Posteriormente, em 1906, ocorre um congresso em Amiens, onde foi redigida a famosa Carta de Amiens, “que anunciou a completa autonomia do movimento sindicalista e negou as sujeições políticas, fossem da direita, fossem da esquerda” (Idem, p. 75). A carta diz: “O sindicalismo, organização de resistência hoje, amanhã será o grupo de produção e distribuição e a base de reorganização social”. Juan Gomez Casas comenta que esta definição remete às várias outras propagadas pela seção da AIT espanhola em um período de trinta anos antes do Congresso de Amiens. Consequentemente, a maioria dos anarquistas espanhóis tiveram uma rápida compreensão e aceitação dessa nova corrente.

Na realidade, a corrente sindicalista não veio senão oferecer aos espanhóis a mesma ideia, apenas corrigida e sistematizada, que haviam inspirado os franceses nas discussões teóricas realizadas desde [os jornais] *Acracia* e o *Productor*, com *La Révolte*, sobre a conveniência de dar às sociedades de resistência impulso revolucionário (CASAS, 2006, p. 95).

Durante a primeira década do século XX, a CGT dedicou-se à ação direta, resultando em um período marcado por greves e sabotagens nas fabricas, além de perseguições e violência policial contra os anarcossindicalistas. Os sindicalistas

revolucionários partilhavam da visão de uma sociedade dividida entre produtores e parasitas e viam nos sindicatos uma união entre os trabalhadores, fortalecida pelos laços do trabalho comum e dos interesses econômicos comuns. “Apenas na luta industrial o operário realmente confronta o seu inimigo mais próximo, o capitalista; apenas nessa luta ele pode praticar a ‘ação direta’, a ação pode ser ou não ser violenta. Pode assumir forma da sabotagem, do boicote, da greve” (WOODCOCK, 1984, p. 74). De acordo com Bakunin, a greve geral corresponde à expressão máxima de luta para derrubar o Estado capitalista, e instaurar uma sociedade libertária. Ela é “o começo da guerra social do proletariado contra a burguesia, ainda nos limites da legalidade” (BAKUNIN apud LEVAL, 2007, p. 54).

O sindicalismo revolucionário reforçou a rejeição dos anarquistas à ação política, uma vez que os sindicatos convencionais pareciam proporcionar uma negociação junto aos partidos políticos. O sindicalismo revolucionário também manteve a revolta dos anarquistas contra o Estado, a Igreja e o Exército. Por essa razão, em 1907, “os sindicatos libertários de Barcelona reuniram-se numa federação especificamente sindicalista, conhecida como *Solidariedad Obrera*” (WOODCOCK, 1984, p. 90), que não demorou para se expandir por toda a região da Catalunha. No dia 25 de Julho do mesmo ano, foi publicado no jornal *Tierra y Libertad*<sup>4</sup> o “Manifesto da Sociedade Obreira aos trabalhadores de Barcelona”, que chamava a atenção de todos os trabalhadores para a necessidade e a importância da união entre eles, cuja emancipação só poderia ser alcançada por obra dos próprios trabalhadores a partir da associação e da solidariedade obreira. Ainda no manifesto, foram feitas menções quanto aos abusos da classe patronal para com a classe dos trabalhadores, a miséria pela qual estavam sujeitados, os baixos salários, as leis de trabalho que não eram cumpridas e a perigosa ilusão da política reformista:

Vossos companheiros de trabalho, delegados das sociedades abaixo indicadas, lhes dirigimos um chamamento geral acreditando que chegou o dia no qual nós trabalhadores reagimos em nossas lutas de vida ou morte dentro dessa torrente de paixões políticas. Estamos num momento de reflexão, percebemos nossa verdadeira situação e observamos que, quando abandonamos a associação trabalhadora, nos dividimos em bandos políticos disputando pela forma que seremos governados. O

---

<sup>4</sup> Jornal anarquista espanhol estabelecido inicialmente em Madri, depois em Barcelona, onde teve o seu mais duradouro período de publicação e atuação entre 1904 e 1923 (MADRID, 2007).

capital, unido em sua fina essência, destrói todas aquelas conquistas que um dia nós, a classe trabalhadora de Barcelona, supomos alcançar. [...]

Devemos nos convencer da necessidade urgente de voltar ao nosso caminho; não há dúvidas que a associação é o único, o mais prático e mais possível meio de defesa que nós trabalhadores temos e, como consequência, a *Solidariedad Obrera* deve ser a base de nosso melhoramento econômico e social [...]

Pois a *Solidariedad Obrera* tem por objetivo todos os trabalhadores dessas verdades e da necessidade que têm de se associarem em todos os seus ramos de produção [...]

Não podemos precisar os meios de luta e de defesa que adotaremos; estes serão indicados pelas sociedades obreiras segundo as circunstâncias. Realizaremos nossos atos sempre segundo a vontade da maioria dos trabalhadores associados e respeitamos a mais possível autonomia das sociedades, mas como base fundamental, a *Solidariedad Obrera* não seguirá nenhuma tendência política de partido, ainda que respeitemos a todos os associados. Como classe obreira, só podemos ter um fim em comum: a defesa de nossos interesses, e só um ideal pode nos unir, nossa emancipação econômica, e que transformem o regime capitalista atual, baseado na exploração do homem pelo homem, em um regime social fundado sobre a base racional do trabalho pela solidariedade humana [...]

Recordamos que a emancipação dos trabalhadores há de ser obra dos próprios trabalhadores; nós ensinamos o caminho, que é a associação e a *Solidariedade obrera*. [...] Quando uma classe oprimida não sabe associar-se e defender-se, degenera e destrói a si mesma, ou ainda, debilita-se e decai em sua resignação a todas as tiranias.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> MANIFIESTO de la Solidariedad Obrera a los Trabajadores de Barcelona, *Tierra y Libertad*, Barcelona, p. 1, 25 de julho de 1907 (OLIVEIRA, 2011, p. 21, tradução e seleção do autor).

# Tierra y Libertad

Número suelto: 5 céntimos

Redacción y Administración: TALLERS, 16, 2.º

Paquete de 30 ejemplares: 1 peseta

## SOLIDARIDAD

Desde los mítines y documentos que precedieron a la huelga general de 1902 en Barcelona, hasta el reciente Manifiesto de las sociedades obreras barcelonesas, mediando un período de triste decadencia proletaria que apenaba a los conscientes, desalentaba a los semi-conscientes y arrollaba a los obreros incautos como bola de nieve formando los bloques políticos de la solidaridad catalana ó del llerzanismo, nada habíamos leído que nos causara tan grata impresión como esa magnífica declaración de solidaridad obrera que proclama los verdaderos principios salvadores del proletariado.

Con claridad y concisión, sin vana retórica ni alitios artificiosos, el documento dice cuanto ha de decirse y de la mejor manera para que penetre en las inteligencias y determine las voluntades de los trabajadores, volviéndoles a la realidad de donde les habían separado las rimbombancias de la política de catalanistas ó radicalistas.

Firmes en nuestra convicción de que el proletariado internacional es el único elemento humano esencial y verdaderamente progresivo, recomendamos a los obreros barceloneses acudir al llamamiento a la solidaridad que les dirigen nuestros compañeros, y a todos los catalanes, lo mismo que a los de todas las regiones españolas dirigimos la misma excitación, á fin de lograr una fuerza de pensamiento y de acción análoga á la que desarrollan nuestros compañeros transpirenses, organizados y fortalecidos en la Confederación General del Trabajo para luchar contra la burguesía republicana, defendida por el gobierno del partido radical francés.

### Manifiesto de Solidaridad Obrera á los trabajadores de Barcelona

Vuestros compañeros de trabajo, delegados de las Sociedades abajo indicadas, os dirigen un llamamiento general, creyendo llegado el día que los obreros reaccionen en nuestras luchas hercúlicas dentro d' este torrente de pasiones políticas. Tengamos un momento de reflexión, demos cuenta de nuestro verdadero estado y observemos que, mientras nosotros abandonando la asociación obrera nos dividimos en bandos políticos disputándonos por la forma que hemos de ser gobernados, el capital, unido en sus fines esenciales, destruye todas aquellas conquistas que un día supimos alcanzar la clase obrera de Barcelona.

En todos los oficios se observa la misma decadencia general; la clase patronal aumenta cada día más sus exigencias, comete más abusos porcosos; de nuestras condiciones de trabajo acostumbradas no se respeta ninguna; en cada fábrica, en cada taller ó en cada casa, el patrón nos impone el reglamento que le da la gana; sabe que estamos aislados y aprovecha esta causa, además, para hacernos entrar en rivalidades dentro del trabajo, de lo que resulta el mayor perjuicio nuestro, porque damos un exceso de producción, forzando nuestro organismo, mientras un gran número de nuestros compañeros están parados y acosados por la miseria, no les queda otro recurso para vivir que darse á la competencia contra nosotros mismos, rebajando sus salarios ó aceptando más bajas condiciones. Y dentro de ese estado de nada sirven nuestras quejas individuales; peor que el látigo de la esclavitud pasada, hoy el patrón tiene la puma á la oreja dispuesto á reemplazarlos de un rasgo por otro más sufrido y lanzarnos al circo de los sin trabajo á los que osamos protestar.

Ahí, compañeros, por poco que profundicemos nuestra situación general, debemos convencernos de la necesidad urgente de volver á nuestro camino; no lo dudéis, la asociación es el único medio, el más práctico y más posible de defensa que tenemos los trabajadores, y como consecuencia, la Solidaridad Obrera debe ser la base de nuestro mejoramiento económico y social.

Todo lo que nos apartemos de este sentido, es un desvío que la burguesía aprovecha siempre para inducirnos á ese laberinto de la política reformista, que ha venido á reemplazar las promesas celestiales de otro tiempo, mientras tanto se perpetúa nuestro estado de ignorancia y de explotación. Leyes de trabajo (que no se cumplen), reformas sociales (que no se realizan), sociedades protectoras, benéficas, de enseñanza, patronatos y otras mil formas con que las clases privilegiadas quieren proteger al obrero, no son más que valiosos envenenamientos para impedir nuestra marcha directa por el camino de nuestra emancipación social.

En tiempo que esto sepamos y en un sentido digno de los proletarios barceloneses volvíamos al seno de las sociedades obreras, reorganizá-

mos nuestra fuerza y frente á las arrogancias del capital levantemos la Solidaridad Obrera.

La lucha entre el capital y el trabajo es humanamente sensible, pero es fatal y necesaria; en todo caso no somos nosotros los que la hemos causado, sino los que nos niegan el derecho á la integridad de la vida. Digan lo que quieran los filósofos y sociólogos de la otra noche, los buques manea de la burguesía y unos cuantos inconscientes, nuestra armonía con el capital es una quimera, un imposible. Por razones de historia, de naturaleza y por deducciones científicas, es una verdad aboluta que los desheredados, los oprimidos, los explotados no podemos tener una causa común con los que todo lo poseen, todo lo mandan y son nuestros explotadores, sino que por clara razón, debemos agruparnos en defensa propia hasta llegar á la posesión de la fuerza que destruya las injusticias sociales que sufrimos.

Pues Solidaridad Obrera tiene por objeto convencer á todos los trabajadores de estas verdades y de la necesidad que tienen de asociarse en todos sus ramos de producción. En esta labor hemos de poner grande empeño á la mujer y el niño, que, sucumbiendo á las necesidades del hogar, tienen que dar sus carnes á la máquina reemplazando al hombre y que son objeto de una ineficaz explotación, se agrupen también, se asocien y se organicen con nosotros para defenderlos de su condición indigna de una sociedad civilizada.

Tampoco queremos excluir, al contrario, pedimos su concurso á los obreros llamados de profesiones intelectuales, que, como nosotros, también son explotados y cohibidos por el capital. A estos compañeros que, por la subsistencia diaria, tienen que prostituir la pluma, el lápiz, la nota, en fin, su inteligencia y sus estudios para el recreo y la servitud de una clase dominante de parásitos de la sociedad, también les esperamos en la Solidaridad Obrera, si sienten realmente un ideal de amor y de justicia social.

Otro objeto nuestro también esencial es procurar la cultura y la instrucción entre los trabajadores mismos en un sentido puramente racional y á nuestro modo de ser, así para adquirir conocimientos útiles á la vida que no hemos podido aprender en la escuela por falta de tiempo y á sabiendas de que en el futuro nos adquiriremos conciencia de nuestro valor social como hombres y como productores. Esa misma instrucción queremos darle con especial cuidado á nuestros hijos, y á cuyo objeto proponemos la creación de todas las escuelas que hoy existen en las sociedades obreras de la localidad para que pueda hacerse de todas una verdadera universidad obrera.

Y por fin, no menos conveniente es lo que se propone alcanzar nuestra solidaridad: queremos asociar el esfuerzo de las sociedades obreras que hoy viven raquíticamente en muchos locales, y llegar á obtener un edificio común con departamentos especiales para todos los oficios y profesiones, pero con grandes salas de reuniones, espectáculos, conferencias y escuelas para los obreros, donde con gran economía de las sociedades y menos esfuerzo de las juntas, podamos tener verdaderos centros de expansión, de relación, de enseñanza y de cultura como requiere tenerlo la importancia de la clase obrera de Barcelona.

Como medio de lucha y de defensa no podemos precisar los que adoptaremos; éstos los indicarán las sociedades obreras según las circunstancias. Realizaremos nuestros actos, siempre según la voluntad de la mayoría de los trabajadores asociadas y respetaremos la independencia y autonomía de las sociedades; pero como base fundamental, Solidaridad Obrera no seguirá ninguna tendencia política de partido, aunque respetemos la de todos los asociados. Como clase obrera sólo podemos tener un fin común: la defensa de nuestros intereses, y sólo un ideal puede unirnos, nuestra emancipación económica, que transforme el régimen capitalista actual, basado en la explotación del hombre por el hombre, por un régimen social fundado sobre la base racional del trabajo por la solidaridad humana.

Os hemos dicho nuestros propósitos y nuestras ideas; en vuestro interés está como en el nuestro el realizarlos. Recordemos que la emancipación de los trabajadores ha de ser obra de los trabajadores mismos; nosotros os enseñamos el camino, que es la asociación y la solidaridad obrera. Si logramos ser comprendidos y secundados por vuestro ánimo decidido, demostraremos que la clase obrera de Barcelona, siguiendo las aspiraciones del proletariado universal, quiere también redimirse, si no, los obreros conscientes consideraremos haber cumplido nuestra misión y os abandonaremos á vuestro destino, ó sea á la ley natural, que nos enseña que cuando una especie ó una clase oprimida no sabe defenderse y defenderse, se degenera y se destruye á sí misma ó bien se debilita y decae en su resignación á todas las tiranías.

La Dependencia Mercantil.—Pasaderos «La Esquerra» Dependencia subvata de pescado.—Pelugueros «El Progreso».—Unión P. de Curtidores.—Unión del Ramo del agua.—Confiteros y Pasteleros.—Unión Metalúrgica.—Canteros y Adoqueros E. C.—Unión del Ramo de Ebanistería.—Pintores «La Nueva Semilla».—Guarni-

cioneros y Guarnecedores de carruajes.—Basteros y Constructores de correas.—Sociedad de Carreteros.—Cerrajería de OTRAS.—Paragueros y Bastoneros.—Albañiles de Barcelona.—Auxiliares de Farmacia.—Nueva Sociedad de Peluqueros.—Artística Culinaria.—Aserradores Mecánicos.—Constructores de carruajes.—Herradores.—Arte de Imprimir.—Cocheros «La Fraternal».—Cerrajeros Mecánicos.—Impresores Litógrafos.—Constructores de pianos.—Encuadernadores y Rayadores.—Arte Fabril.—Dependientes de carbonería.—Asociación Tranviaria.—Unión de Matrices.—Dependientes de Ultramarinos.—Estampación Tipográfica.—Carpinteros de Barcelona.

## AVISOS

Debido proceder brevemente al séptimo reparto de la suscripción internacional para presos por cuestiones sociales, esperamos se nos envíe, con la mayor urgencia posible, el nombre y número de los que haya en cada localidad.

Confiamos en que los que están en descubierto con TIERRA Y LIBERTAD saldrán sus cuentas antes de procederse al reparto á los presos que se efectuará durante el próximo mes de agosto.

## Se va viendo claro

Nada como el tiempo para aclarar las cosas, por misteriosas que parezcan. Decimos de los del llamado descubrimiento de los autores de las hasta hoy misteriosas bombas que venían explotando en esta capital, sembrando la muerte y el finis, entre los habitantes de la cultura y liberal Barcelona.

Hasta hoy parece ser que el juego de las bombas anda entre confidentes, policías y políticos, como lo demuestra el que de todo lo dicho por los periódicos sólo se desprende una cosa: que confidentes como Rull, Andrés y Perelló cobran de los gobernadores y altas personalidades políticas y banqueros como Güell, Marañón, Marjal y otros, y que el día que los servidores ó confidentes no eran pagados las bombas explotaban ó eran halladas una tras de otras, sin que nadie se tomara la molestia de prender á los que se sabía andaban tan cerca de los explosivos. ¿Verdad que resulta todo esto que se nos cuenta bastante original? Alencicemos:

Según se lee en los periódicos, Rull decía conocer á los que colocaban las bombas, señalaba el día y número que debían explotar, y esto lo decía á las mismas autoridades encargadas, según dicen, de velar por la tranquilidad pública. Y las autoridades, en vez de prender á Rull, le tenían á su servicio y lo gratificaban espléndidamente; las bombas explotaban ó se hallaban colocadas en esto á aquella calle, y en vez de sujetarle á un riguroso interrogatorio, como se acostumbraba con los inocentes que en las celdas de la Modelo pagaban culpas ajenas, tanto decía á las mismas autoridades encargadas, según del Coll y otras, tenía capitalistas, hombres de la nobleza y políticos de prestigio, gente toda muy católica por cierto, que le protegían, que le socorrian y trataban de todo.

¿Verdad que resulta todo esto que se nos cuenta bastante original? Alencicemos: ¿Verdad que no estaría de sobra poder saber, pero de modo convincente, la razón y el porqué estos señores protegían y amparaban á Rull? Porque que entro el Sr. Güell y el confidente Rull existía algo más que amistad lo demuestra el hecho de que, al viajar Rull por Marsella, por encargo del duque de Bivona, lo hizo con el nombre de Güell, como consta en documentos.

Admitiendo que Rull andara metido en el misterio de las bombas, cabe preguntar: ¿Era por su cuenta y espontánea iniciativa, ó sólo era un brazo que obraba por la calculada reflexión de otra ú otras cabezas? ¿No podría resultar que Rull no fuera otra cosa que un pagado instrumento en uso de los explosivos?

A nuestro entender, no podemos creer que lo de las bombas sea sólo obra del confidente Rull. Se nos antoja que la cosa hay que buscarla algo más allá, pues es de pensar que tanto la bomba de la calle de Fernando como la de la Rambla de las Flores, no habrá á pretensión de atribuirles al protegido de Güell y otras personalidades, por la sencilla razón de que cuando la explosión de ambas Rull estaba en la cárcel. Por otra parte, con respecto á la bomba de la calle de Fernando, en la prensa constan las cartas que Angel López Margarida publicó, en las que señaló á la opinión pública el camino que había de seguirse para hallar una buena pista. Y si recordamos lo apuntado por Margari-

da con respecto al palacio episcopal y la confidencial amistad que unía al duque de Solferino con el confidente Andrés, complice de Rull, ¿quién sabe si buscando por lo alto, por entre las biseladas puertas y alombrados salones, se daría con las cabezas que desde la sombra, tal vez, movían los brazos de los servidores confidentes de la clase de los Rull?

Por nuestra parte, esperamos sentados el final de este año, en el que figuran personalidades de prestigio y confidentes á sueldo, así como banqueros, nobles y significados políticos como defensores y padrinos de los dinamiteros que bien retrinidos eran. Menos mal que por esta vez los anarquistas no somos escogidos por cabezas de turco, pues parece que se va viendo claro.

Y como por lo visto la pelota anda por el viridioso tejado de políticos, de nobles, de gobernadores, de policías y de confidentes, decimos: Allí ellos, que con su pan se lo coman.

Lo que sería de sentir es que, por aquello del respeto á la *salut personal* ó á la influencia de ciertos comprometidos, la verdad no brillara del todo siguiendo aquel proverbio de «caiga el que caiga», por altos que resultasen. Es decir, que se obrara con la misma severidad que se acostumbra cuando se trata de simples obreros de la clase de Ceferino Gil (Flores), Aytal y otros.

Y eso que no hablamos de lo de Montjuich. ¿Para qué, si entonces se trataba de trabajadores y aun inocentes?

ENRIQUE PUJOL.

## Madrileñazos

El ambiente madrileño, á la hora en que escribimos estas líneas, es de una *diversa* extraordinaria. Los azucarillos, sin agua y sin aguardiente, privan en las sesiones parlamentarias, y aunque los *padres de la patria* no se preocupan gran cosa de la subida del azúcar, aunque otra cosa aparenten, mientras refrean sus lenguas con las pastillas carameladas que les proporciona el país, es lo cierto que ahora no se habla de otra cosa, dentro y fuera del Palacio Nacional... de los ricos que, desde el momento que pagan de dulzura, predilecta de las moscas y de los gusanos, que sirve entre otras cosas, según aseguran muchos, para *desamargar* el café y robustecer á los niños desnutridos.

Estamos en plena contienda nacional. Los partidarios y adversarios del proyecto de ley del ministro de Hacienda sabrán por qué defendido ó combaten el citado proyecto.

La Compañía Azucarera, que pretende monopolizar toda la fabricación y venta del azúcar, debe saber también lo que le costará el *desamargar* de la boca sino logra atrapar el dulce comercio; los que debieran enterarse de que con azúcar ó sin él, no se suprime el ácido de la explotación y de la tiranía son los trabajadores, los que apenas tienen hoy para comprar pan y menos aun para comprar azúcar con que endulzar las tazas de zurrupos que toman por café.

¡Pero estos no se enteran de nada! ¡Siguen paladeando miel, mientras otros se engullen todo el alfiler de la nación!

Fueron puestos en libertad los compañeros Micoora, Cuesta y Alonso.

El delito por el que fueron presos cayó sobre el ombre del sentido común, y éste ya sabemos que sabe de todos los Códigos presentes y futuros.

Nuestros amigos estuvieron 20 horas sin comer. Es lo que se dirían en el gobierno y en el juzgado de guardia... ¡Los duales sin pan hacen sufrir más á los hombres! Y como de lo que se trata es de martirizar en nombre de la ley.

¡Ah! ¡en nombre de ésta siguen presos nuestros compañeros Sola y Cuetos, sin perjuicio de que en cumplimiento de la misma ley haya sido puesto en libertad, con fianza de 1.000 pesetas, el viejo verde que contrató con un gusano el deguello de su esposa ¡Y así es el mundo; y sigan las incongruencias legalitarias y las venganzas de los cristianos legalizadores!

La función teatral que debía celebrarse en el Fomento de Velloca á beneficio de los compañeros presos en esta cárcel, ha sido prohibida por el alcalde. —¿Por el alcalde?— Sí;—por el alcalde del Fomento de Velloca.

Ya saben los lectores de TIERRA que lo que hace un alcalde no es capaz de hacerlo nadie. Algo bueno, se entiende.

Momentos antes de empezarse la función, cuando quedaban muy pocas localidades por vender y cuando un numeroso público rodeaba las puertas del teatro, recibíase el aviso de que el alcalde de Velloca, en uso y abuso de una alcaldada muy típica, se había sentido superhombre y había decretado—¡ejem!—la suspensión de la velada teatral en sus dominios alcaldescos. La estupefacción fué enorme y las frascadas que el público dirigió al señor de Velloca, no son por estampadas en estas columnas. Puede el lector figurárselas y acertar.

Algunos amigos se aventuraron á pedir expli-

Uma das principais ações do *Solidariedad Obrera* ocorreu em 1909, quando um conflito que se iniciava no Marrocos foi pretexto para o governo espanhol convocar reservistas da região da Catalunha. Em resposta a tal medida “anarquistas, socialistas e sindicalistas concordaram quanto a uma ação conjunta e o *Solidariedad Obrera* convocou uma greve geral” (Ibidem, 1984, p. 91). Entre 26 de julho e 1 de agosto, ocorreu a “Semana Trágica”, marcada por lutas violentas em Barcelona. Juan Gómez Casas (2006) comenta que a guarnição da tropa local da cidade apoiou o protesto do povo barcelonês, e por essa razão a cidade foi ocupada militarmente por tropas vindas de outras regiões da Espanha. Como resposta à ocupação militar, foram erguidas mais de 200 barricadas pelos manifestantes, as quais o exército destruiu com tiros de canhão. Outro aspecto que marcou a semana foi o sentimento anticlerical que ecoou fortemente durante os conflitos. Inúmeras igrejas, conventos e colégios religiosos foram incendiados. Entretanto, as pessoas presentes nesses espaços não foram vítimas de violência. Em 2 de julho, o anarquista Anselmo Lorenzo escreveu em uma carta sobre o que ocorria naquele momento:

É extraordinário! A revolução social começou em Barcelona (...). Ninguém a conduziu! Nem os liberais, nem os separatistas catalães, nem os republicanos, nem os socialistas, nem os anarquistas... Uma semana de intoxicação, de raiva bendita, vendo-se que a fúria das massas se justifica por centenas de séculos de miséria opressão e resistência (LORENZO apud JOLL, 1977, p. 279).

No final, foram noventa mortos e duzentos feridos nos confrontos. A repressão subsequente resultou no encarceramento de mais de duas mil pessoas, em sua maioria anarquistas, cinco execuções e muitos exilados (CASAS, 2006, p. 104). Entre os que foram julgados e executados, estava o educador Francisco Ferrer i Guàrdia, fundador da Escola Moderna. Apesar de não se dizer anarquista e nunca se envolver abertamente com qualquer movimento revolucionário, fundou sua concepção na necessidade e na importância de uma educação racional, científica e livre como instrumento de emancipação aproximando-se das práticas anarquistas (JOLL, 1977, p. 277). Ferrer foi preso em 31 de agosto de 1909 quando tentava fugir para a França. No dia 9 de outubro, uma corte marcial reuniu-se no auditório da prisão Modelo e declarou o educador como “autor e líder da rebelião”, sentenciando-o à morte. Embora o julgamento tenha sido realizado na prisão Modelo, Ferrer foi fuzilado nos fossos do castelo de Montjuïc, a fortaleza onde a maioria dos acusados da Semana Trágica estavam encarcerados. Durante

a execução, Ferrer, sereno e sem permitir que lhe vendassem os olhos, gritou “Viva a escola moderna!”, antes de ser executado na manhã de 13 de outubro (FONTOVA, 2010, p. 251).

Segundo Woodcock, os efeitos da Semana Trágica contribuíram para que no ano seguinte, surgisse a *Confederación Nacional del Trabajo* (CNT). Sindicato revolucionário cujo programa e prática consistiam na luta aberta e permanente dos trabalhadores assalariados contra o capital.

Em outubro de 1910 representantes sindicais de toda a Espanha se reuniram em Sevilha para um congresso histórico. Apenas os sindicatos socialistas já filiados a UGT (Unión General de Trabajadores – central sindical de inspiração socialista) se mantiveram a parte; a grande maioria dos sindicatos remanescentes enviou representantes, e decidiu-se formar uma nova organização, a famosa *Confederación Nacional del Trabajo*, mais conhecida por CNT (WOODCOCK, 1984, p. 91).

O anarquismo se consolida de forma definitiva com a fundação da confederação de sindicatos anarquistas, que reunia os trabalhadores de diferentes funções, fazendo reivindicações em nome de todos. Não se limitava a pleitear apenas por melhorias nas condições de trabalho; almejava, acima de tudo, fazer a revolução. Por essa razão, suas principais armas, tanto no campo quanto nas cidades, eram a greve e a guerrilha. A CNT nunca se considerou uma “parceira social” com a função de discutir com os patrões os meios para melhorar a situação material da classe trabalhadora.

A Confederação foi criada como uma central revolucionária e não uma união de contribuintes. Para isso, jamais acumulou reservas financeiras. Na cidade, a contribuição dos filiados era irrisória; no campo, em geral, chegava a beirar a nada. Em 1936, a central sindical contava apenas com um único funcionário remunerado, apesar de possuir mais de um milhão de integrantes. Não havia aparelho burocrático dentro da CNT, que desde o seu início manteve-se sob a direção dos trabalhadores anarcossindicalistas: “os líderes do movimento viviam do próprio trabalho ou então do apoio direto dos grupos de base que atuavam” (ENZENSBERGER, 1987, p. 36). Seus sindicatos únicos e locais reuniam os trabalhadores de todas as categorias e funções de uma fábrica ou de uma cidade.

As escolas de alfabetização funcionavam dentro dos sindicatos, onde o próprio trabalhador, depois do seu expediente, exercia a função de educador. A busca pela revolução era também a busca pela autogestão, na qual os meios de produção não seriam

mais controlados pelos patrões ou pelo Estado e sim pelos próprios trabalhadores: a gestão direta dos trabalhadores.

A CNT não era uma sociedade beneficente e, em caso de greve, seus filiados contavam com a solidariedade espontânea de seus integrantes. A propósito, a greve desempenhava um papel fundamental, além de servir como mecanismo de protesto, também era uma poderosa arma de expansão e mobilização.

Em outubro de 1917 eclode a Revolução Russa, e no imaginário dos anarquistas espanhóis algo extraordinário havia ocorrido: aquilo que era “inverossímil tornou-se realidade” (Idem, p. 56). Três meses após a revolução na Rússia, uma comissão de trabalhadores espanhóis iniciou uma série de ações para preparar uma greve geral que deveria também ser um levante. No entanto, “a Greve Geral de 1917 foi sufocada com sangue” (Ibidem, p. 58) e vários trabalhadores foram assassinados sob os disparos das Forças Armadas. Dois fatores foram cruciais para o fracasso da greve na Espanha: o papel predominante do Exército na sociedade, e a tentativa de unificação dentro do movimento operário pretendido pelos dos sociais-democratas, comunistas, e da UGT.

O Partido Social Democrata existia desde 1879 e a União Geral dos Trabalhadores (UGT), seu braço sindical, fora fundado dez anos depois. Até a Primeira Guerra Mundial, a UGT quase não cresceu. Devido às elevadas taxas cobradas de seus filiados, uma direção pequeno-burguesa composta por funcionários pagos e uma moderação política que por pouco não se diferenciava do conservadorismo parlamentar, a social-democracia imitava fielmente os modelos da Europa Ocidental. Em todos os aspectos, a UGT era oposta à CNT, até mesmo em termos de distribuição geográfica. “Enquanto os anarquistas tinham suas bases na Catalunha e na Andaluzia, os sociais-democratas firmavam-se principalmente nas Astúrias, em Bilbao e Madri” (Ibidem, p. 58). A rivalidade entre a UGT e CNT era intensamente arraigada, sendo raros os momentos de uma unidade de ação conjunta, ocorrendo apenas em 1917, em 1934 e durante a Revolução.

Entre 1919 e 1923, a CNT enfrentou constantes conflitos com as organizações patronais de Barcelona, que apoiadas pelo exército e a polícia, iniciaram perseguições sangrentas contra os anarquistas: tiroteios, sabotagens, provocações, demissões, prisões em massa, espionagem, assassinatos, torturas, chantagens, além de outras tantas violências provocadas durante esse período e, posteriormente, até o desfecho final da Revolução Espanhola, em 1939. Estas atrocidades fazem parte de uma longa tradição geral de violência política e terror de Estado existente na Espanha desde as guerras

napoleônicas. A polícia, o exército e os pistoleiros contratados pela classe patronal eram extremamente sádicos e violentos em seus métodos. Aplicavam o que ficou conhecido como *ley de lugas*, eufemismo utilizado para descrever a prática policial de atirar em detidos a caminho da prisão e declarar terem sido mortos ao tentarem fugir. A respeito dessa prática, vale ressaltar que “não foi a Gestapo, mas a administração espanhola que introduziu o fuzilamento de prisioneiros ‘foragidos’ como regra normal da polícia” (Ibidem, p. 60).

No dia 5 de fevereiro de 1919, ocorreu uma greve na central elétrica da Catalunha, La Canadiense. A paralisação da central ocorreu em apoio a 8 trabalhadores da contabilidade que foram demitidos após se oporem à redução salarial. A greve logo se estendeu para outras centrais de eletricidade, em seguida às fábricas têxteis. No mês seguinte, a greve continuou, e de 24 de março a 7 de abril ocorreu uma greve geral. O governo respondeu declarando estado de sítio e a ocupação de Barcelona por parte do exército espanhol para reprimir a greve e as manifestações. Porém, em 14 de abril, o sindicato patronal aceitou todas as reivindicações, inclusive a libertação de 3.000 trabalhadores encarcerados (MINTZ, 2002, p. 10-11).

Rosario Fontova aponta que em agosto de 1919, havia vários anarcossindicalistas encarcerados nas prisões espanholas. Entre elas, a de maior notoriedade era a prisão La Modelo. Construída entre 1881 e 1904, La Modelo foi uma prisão com um projeto arquitetônico inspirado no método do panóptico de Jeremy Bentham (1748-1832), reformista inglês cujas teorias sobre a vigilância e disciplina dos presos desde um único ponto central de observação foram aplicadas em diversas prisões europeias. “Do ponto de observação..., havia uma torre central de vigilância que se transformava numa capela, uma espécie de olho que tudo vê, o inspector” (FONTOVA, 2010, p. 244), que, de acordo com Bentham, vigia constantemente o preso. Os efeitos desse modelo de vigilância foram bastante conhecidos pelos anarquistas, principalmente os que viviam na Espanha, e que durante décadas, antes e depois da revolução, lotaram as celas e pavilhões da prisão Modelo (Idem).

Em 1923, durante a segunda guerra marroquina, o exército espanhol teve uma derrota vergonhosa, feito que contribuiu para a queda do antigo regime na Espanha, enfraquecido no decorrer dos últimos anos. Com o declínio da monarquia, a saída encontrada pela ala conservadora do país foi a instauração da ditadura de Primo de Rivera y Orbaneja (1870-1930): “candidato da burguesia industrial que defendia um programa

de ‘modernização’ extraído quase inteiramente dos discursos de Kamel Ataturk e Mussolini” (ENZENSBERGER, 1987, p. 61). A ascensão da ditadura de Primo de Rivera significou um longo período de clandestinidade para o anarquismo na Espanha e resultou na dissolução da CNT em maio de 1924. Sob a justificativa de modernizar o país, o regime ditatorial realizou uma série de concessões, como patrocinar os Sindicatos Livres, que rivalizavam com a CNT, como a UGT, além de colaborar com os sociais-democratas, feito que levou o líder, Largo Caballero, a tomar parte no ministério do ditador. Quando Primo de Rivera estabeleceu sua ditadura, o apelo da CNT por uma greve geral não teve apoio da UGT, e ao cabo de oito meses a CNT viu-se obrigada mais uma vez a voltar à clandestinidade. A maior parte dos jornais e revistas anarquistas foram suprimidos; os centros e sedes do movimento foram encerrados e mais de duzentos militantes distintos foram encarcerados (JOLL, p. 144).

Diante dessa situação repressiva e inóspita, anarquistas espanhóis exilados na França, reúnem-se em 1926 no Congresso de Lyon e decidem criar uma federação de caráter internacional. No ano seguinte, em Valência, acontece uma reunião secreta de grupos anarquistas que aceitaram a ideia de criar a Federação Anarquista Ibérica (FAI), uma organização clandestina voltada à atividade revolucionária e que se opunha a qualquer corrente reformista entre os sindicatos (WOODCOCK, 1984).

A FAI constituía por assim dizer, o núcleo dos sindicatos anarquistas, além de oferecer verdadeira garantia contra os golpes oportunistas e o perigo de desvios em direção ao reformismo. Nesta estrutura, vem de novo à luz o modelo de Bakunin: a organização de um movimento de massas espontâneo dirigido por um grupo sólido de revolucionários profissionais atuando na clandestinidade (ENZENSBERGER, 1987, p. 38).

A ditadura de Primo de Rivera durou até 28 de Janeiro de 1930, quando o rei Afonso XIII obriga o ditador a renunciar. Com o fim da ditadura, a CNT sai da clandestinidade e retorna às suas atividades numericamente mais forte, e, paralelamente à criação da FAI, pressentiam a proximidade de uma revolução. Em 1931, ocorrem eleições municipais que contaram com a vitória dos candidatos republicanos. O resultado das eleições contribuiu para que o rei Afonso XIII deixasse o país com receio de que uma revolução derrubasse seu governo. A Segunda República espanhola é proclamada sem muito alarde (POMINI, 2013, p. 46).

Após a proclamação da República, as mesmas forças reacionárias que compunham a monarquia mantiveram-se dentro da burocracia estatal com o comando das Forças Armadas. A nova República foi incapaz de realizar uma política social que atendesse aos interesses dos trabalhadores, contribuindo para que a insatisfação do povo espanhol aumentasse cada vez mais. Insatisfação que resultou em greves, revoltas camponesas, saques, levantes armados e guerrilhas nas cidades marcando os primeiros anos da República. O governo republicano não conhecia nenhuma outra forma de responder à ação direta dos trabalhadores anarquistas senão por meio das mesmas armas de seus predecessores, ou seja, o terror de Estado. Nessa época, o estado de sítio era rotina na vida do povo espanhol (ENZENSBERGER, 1987).

Como mostrou Woodcock, os trabalhadores “no fim do verão e no outono de 1931, começaram a demonstrar, por meio de uma série de greves em Sevilha, Madri e Barcelona, que não tinham intenção alguma de fazer distinção entre governos e pretendiam levar avante sua ação independente com tanto vigor sobre a República como sob a Monarquia” (WOODCOCK, 1984, p. 100). No ano seguinte, ocorre uma greve nas minas da Catalunha organizada pelos mineiros de Figols que toma as proporções de um verdadeiro levante. Em janeiro de 1933, os trabalhadores se rebelam novamente, principalmente nas regiões da Catalunha e Andaluzia, em um protesto contra as recorrentes perseguições, prisões e assassinatos em massa como a tragédia de Casas Viejas. Como forma de protesto contra a constante detenção ilegal desses homens, os anarquistas organizaram uma outra insurreição em Barcelona e Valência, e a notícia desta insurreição provocou um pequeno levante na aldeia andaluza de Casas Viejas, onde um grupo de trabalhadores anarquistas proclamaram o fim da propriedade e do governo, sitiando os quartéis da *Guardia Civil*. Com ordens do governo central de subjugar o levante, o exército entrou em Casa Viejas de forma truculenta e matou a grande parte dos insurgentes, tanto durante o confronto quanto posteriormente de acordo com a *ley de fugas* (Idem, 1984, p. 100-101). Esta tragédia provocou mobilização contra o governo em toda Espanha, e situou os camponeses e trabalhadores da indústria contra os republicanos e socialistas que ocupavam cargos nas Cortes do governo. As greves no país se espalharam, e a CNT obtinha cada vez mais notoriedade. No mês de dezembro daquele ano, os anarquistas organizaram um levante em Aragão, que durou quatro dias.

Nesse tempo, durante as eleições parlamentares de novembro de 1933, a CNT iniciou uma campanha de boicote eleitoral com força e ênfase nunca vistas até então. Os

jornais e panfletos anarquistas da época difundiram a mensagem de boicote às urnas por toda Espanha. Estavam cansados dos partidos governamentais, da política dos liberais, de sociais-democratas e das fortes repressões. As insatisfações levaram ao alto índice de abstenção nas urnas, cuja porcentagem nas províncias de Barcelona e Zaragoza chegou a 40%; na região da Andaluzia a 45%; no norte de Aragão alcançou incríveis 99% de abstenções (ENZENSBERGUER, 1987, p. 106-107).

Os anarquistas espanhóis realizaram nas eleições de 1933 a maior campanha de boicote às urnas na história do movimento operário; a maioria dos trabalhadores permaneceu em suas casas no dia da votação. Entretanto, o resultado foi a vitória dos partidos conservadores de direita. Após as eleições, a CNT realizou uma conferência secreta em Madri para debater quais seriam as próximas ações a serem tomadas. Os anarquistas de Aragão queriam a revolta armada o mais breve possível, entretanto os que residiam em Barcelona temiam tal ação pela falta de armas e preparativos, sem contar as duras derrotas sofridas nos anos anteriores. Os aragoneses seguiram com o levante. Durante esse período as fábricas em Saragoça e Huesca foram tomadas pelos trabalhadores e as terras coletivizadas: “Saragoça tinha ficado por dias inteiros nas mãos da CNT, e o comunismo libertário fora proclamado em todas as aldeias do norte. Nas outras regiões, a CNT fazia de tudo para apoiar o levante, embora fosse contrária a ele” (WOODCOCK, 1984, p. 106). O levante de Saragoça foi fortemente reprimido pelo governo que decretou estado de sítio para conter a situação, resultando novamente na prisão de inúmeros anarquistas.

Em outubro de 1934 ocorre outro levante, dessa vez nas Astúrias. A “Revolução Asturiana” como ficou conhecida, foi o primeiro movimento revolucionário em que anarquistas, socialistas e comunistas lutaram lado a lado na história daquele país. As duas maiores centrais sindicais, a CNT e a UGT agiram em comum acordo. União essa que não se via na Europa Ocidental desde os dias da Comuna em Paris em 1871 (EZENSBERGUER, 1987).

O trágico desfecho do levante asturiano reside no fato de ter ocorrido em uma região muito distante dos grandes centros do país, ficando isolada desde o início. Em Madri, o levante foi sufocado. Em Barcelona os trabalhadores das Astúrias só tiveram um fraco apoio: a esquerda catalã, liderada por Luis Companys, estava interessada única e exclusivamente, em defender o estatuto de autonomia da Catalunha. Os anarquistas da Andaluzia e da Catalunha agiram de forma pacífica.

Não foram poucas as vezes que Largo Caballero difamara e pressionara os anarquistas, nem as que a social-democracia pôs a polícia contra a CNT. No fim das contas a profunda cisão do movimento operário foi a razão da derrota de 1934 (Idem, p. 87).

Esse isolamento político possibilitou ao governo derrotá-lo em poucas semanas, mesmo com a forte resistência dos insurgentes. “Os focos da revolução foram bombardeados e os trabalhadores nas Astúrias massacrados pela legião estrangeira e por regimentos mouros, sob as ordens de um general de nome Francisco Franco” (Ibidem, p. 87). A repressão foi violenta e resultou na prisão de inúmeros trabalhadores.

Devido à derrota nas Astúrias, os sociais-democratas concluíram que não estavam preparados para uma revolução e voltaram à velha tática parlamentar, alinhando-se com os partidos republicanos de centro. Os comunistas, grupo numericamente irrisório, também aderiram a esta coligação o que resultou na criação da Frente Popular. Com a perspectiva de novas eleições em fevereiro de 1936, os partidos de esquerda visavam a vitória, por isso chegaram a prometer libertar todos os anarquistas presos caso vencessem nas urnas para contarem com seus votos. A direita, por sua vez, ameaçava uma repressão mais forte. Os anarquistas sabiam que independentemente do resultado das eleições, o confronto armado viria em pouco tempo, por isso estavam convencidos que teriam que resistir com todas as suas forças e se preparar para a revolução. O governo republicano da Frente Popular foi responsável por nomear o general Francisco Franco, o mesmo responsável por comandar a cruel repressão ao levante nas Astúrias, como novo chefe militar das Ilhas Canárias. Local em que o próprio Franco, em contato com outros militares, preparou o golpe contra o novo governo espanhol. Dessa forma, quando os generais Franco, Mola, Quiépo de Llano e Godeu encabeçaram o golpe militar em 17 e 18 de julho 1936, poucos se surpreenderam com tal ação (ACKELSBURG, 2019).

A direção da CNT não aconselhava nem desaconselhava o boicote, deixando a decisão como escolha de cada um. Afinal de contas, não faria a menor diferença se as eleições fossem vencidas pela direita ou pela esquerda. Se o fascismo subisse ao poder pela via legal, através da abstenção dos trabalhadores anarquistas, este seria o sinal para o levante armado. A CNT previa também que uma vitória eleitoral da esquerda levaria, ao contrário, à tentativa dos fascistas de chegar ao poder por sua via habitual, ou seja, o golpe de Estado. Em qualquer dos dois casos, a resistência teria de ser feita com armas na mão (ROMERO apud EZENBERGUER, 1987, p. 121).

A Frente Popular saiu-se vitoriosa nas eleições e, após assumir o novo governo, limitou-se apenas a colocar em vigor as leis revogadas pelo governo anterior. Enquanto isso, operários e trabalhadores do campo organizaram esforços para realizar transformações mais revolucionárias, tais como a expropriação de latifúndios nas regiões da Estremadura e Andaluzia e greves nos centros urbanos industrializados. As organizações operárias também estavam se preparando para a iminente ofensiva fascista que assombrava o país. Durante as semanas que antecederam o golpe de 18 de julho, trabalhadores e trabalhadoras anarquistas dormiam nos sindicatos a fim de estarem preparados para o momento que fosse necessário pegar em armas. O governo da Frente Popular não tomou quaisquer ações ou medidas perante o conflito que estava por vir. “Tanto o governo nacional como o catalão se recusaram a ceder às demandas da UGT e da CNT de armar os trabalhadores, com medo de que pudessem se levantar contra a República espanhola em vez de defendê-la do golpe militar” (ACKELSBURG, 2019, p. 173).

O golpe militar liderado pelo general Franco foi derrotado nas duas principais cidades do país, Madri e Barcelona, fazendo com que a guerra se prolongasse por três longos anos. O fracasso inicial dos militares fascistas se deu justamente pela mobilização espontânea de grande parte da população, sobretudo nas áreas que contavam com muitos trabalhadores sindicalizados, como a Catalunha, Astúrias e na capital Madri. “Mulheres e homens, meninas e meninos tomaram de assalto os quartéis para pegar as armas e munições que lhes tinham sido negadas pelo governo” (Idem, p. 173). Somado a isso, ainda contaram com o preparo e iniciativa dos anarcossindicalistas da CNT que tomaram frente na defesa do país, devido principalmente à debilidade do governo republicano.

Os anarquistas buscaram impulsionar a revolução por meio da ação direta: formaram colunas de combates descentralizadas, sem hierarquia, tendo a figura de Buenaventura Durruti (1896-1936) como inspiração da luta revolucionária, e com a coletivização e autogestão das terras e fábricas. A propósito, há de se reconhecer que numa economia de guerra, coube à CNT boa parte do mérito por manter os serviços públicos em atividades nos territórios republicanos.

Nas semanas e meses que se sucederam, os anarquistas se apoiaram em experiências vividas nos sindicatos, grupos comunitários, centros culturais e educacionais para mobilizar a população e dar início à revolução, o que acarretou grandes transformações na economia e na sociedade do país. Essas mudanças ocorreram

principalmente nas regiões de maior influência anarquista, como na Catalunha, onde os operários tomaram o controle das fábricas e outros locais de trabalho. Nas áreas rurais, as organizações sindicais expropriaram grandes latifúndios, pequenos proprietários coletivizaram suas terras e municípios instituíram um novo sistema cooperativo de cultivo.

Em Barcelona, os transportes (trens, ônibus, metrô e ferrovias) foram as primeiras empresas coletivizadas. Na sequência, a CNT coletivizou as empresas de gás, eletricidade, telefone, imprensa, espetáculos, hotéis e restaurantes. Depois, foi coletivizada a maior parte das grandes empresas mecânicas e industriais e as companhias de transporte:

No lugar do proprietário haverá um conselho de empresa, de fábrica, de ganja ou de qualquer outra especialidade de trabalho. Este conselho será constituído por operários empregados e técnicos que representam o pessoal da empresa, da mina, do navio etc., e será nomeado pelo próprio pessoal, sendo destituível a qualquer momento modificável sempre que preciso, se assim julgar conveniente (SANTILLÁN, 1980, p. 90).

Diego Abad de Santillán desenvolveu a tese dos “Organismos Econômicos”, antes da revolução, e que consistia em uma nova estruturação para a vida econômica da Espanha após a revolução. Ele dividiu os organismos em 17 principais conselhos, como o Conselho do ramo de transporte, Conselho do ramo da saúde, entre outros: “o organismo que haverá de resolver os problemas cotidianos e imediatos da revolução e, para nós, este organismo não pode ser outro senão o do trabalho organizado sem intervenções de Estado e sem intermediários e parasitas da propriedade privada” (Idem, p. 88).

Cada conselho abarcava a produção e distribuição de um tipo de atividade específica em uma determinada região espanhola. Cada região, dependendo de suas necessidades, deveria estabelecer quais os ramos de atividades específicas necessárias para a economia local; entretanto, cada conselho estaria vinculado a um Conselho local de economia que, por sua vez, estaria vinculado ao Conselho regional da economia e que, por fim, estaria ligado ao Conselho federal da economia. Com isso cada região teria o seu poder de decisão, seguindo assim os pensamentos de Bakunin:

A base de toda organização política de um país deve ser a comuna absolutamente autônoma, representada sempre pela maioria dos sufrágios de todos os habitantes – homens e mulheres em igualdades – maiores.

Nenhum poder tem o direito de intrometer-se em sua vida, em seus atos e em sua administração interna (BAKUNIN, 2009, p. 31-32).

Portanto, é diante desse quadro de profundas desigualdades sociais, de exploração do proletariado e do trabalhador rural e de luta pela distribuição de terras que o anarquismo se instalou na Espanha, desde meados do século XIX. É também em meio aos conflitos com a direita e a esquerda, e neste caso, principalmente em relação ao comunismo, que o anarquismo cresce entre os proletários e trabalhadores rurais. Inimigos diversos e repressão de toda espécie foram a tônica da história do anarquismo espanhol e de sua principal organização, a CNT. Em meio aos acontecimentos ligados à Revolução Espanhola, os anarquistas buscaram uma sociedade sem Estado, constituída na autogestão e no trabalho coletivo. E foi exatamente por meio das coletivizações, que procuraram mostrar a possibilidade de uma sociedade igualitária, fruto de seu próprio trabalho, ao mesmo tempo que mantinham a dinâmica industrial e campesina em meio aos combates.

## **O cinema espanhol na Segunda República (1931-1939)**

Para situar a produção do cinema anarquista durante a Revolução Espanhola, percorreremos uma retrospectiva sobre o cinema da Espanha na década de 1930, a partir da introdução da sonorização dos filmes até o início da Revolução. Em seus primórdios, o cinema espanhol encontrava-se em uma situação atrasada em relação ao ritmo intenso da produção europeia e estadunidense, principalmente quanto aos aspectos técnicos da indústria cinematográfica da época como a sonorização, que despontou em Hollywood em 1926, para em 1929 vir a ser uma realidade concreta, inclusive na própria Europa. Foi em 1932 que o cinema sonoro de produção inteiramente espanhola nasceu de fato.

Nesse trajeto tardio, além da “incompatibilidade técnica” com as salas de cinema, que era um entrave à própria distribuição e exibição dos filmes (inclusive os estrangeiros), algumas medidas alternativas colocaram os técnicos e produtores espanhóis em contato com novas tecnologias estrangeiras e acabaram adiando ainda mais a implementação da sonorização de forma autônoma e tecnologia própria no país (GUBERN, 2000). O estúdio Orphea de Barcelona foi o primeiro equipado tecnicamente para rodar filmes sonoros; seu

primeiro longa-metragem sonoro espanhol rodado com som direto foi o filme *Zarzuela Carceleras*, em junho de 1932.

Segundo Román Gubern, os gêneros mais comuns de ficção foram os que privilegiaram a evasão e o entretenimento, como as adaptações literárias ou teatrais, que no ano de 1935, era 59% da produção nacional. Eram comédias, musicais e exaltações eclesiásticas “filmes conservadores e reacionários”. Numa república reformista e modernizadora era de se esperar que “houvesse filmes que fizessem eco às questões sociais e políticas mais polêmicas e palpitantes” (GUBERN, 2000, p. 59). Em contrapartida, nos primeiros anos da década de 1930, surgiram produtoras de noticiários e documentários, como *Noticiero Español*, *Film España* e *Cinespaña*.

A Segunda República possibilitou uma reconsideração do cinema num amplo marco cultural e industrial, sobretudo tendo em vista o contexto da implantação do cinema sonoro exigido. As expectativas com o cinema obtiveram correspondência das instituições republicanas que realizaram mudanças legislativas substanciais para que a indústria cinematográfica espanhola pudesse ser comparável à de outros países europeus como a França e a Alemanha. Não obstante, durante esse período foi criada uma infraestrutura que possibilitou a realização de filmes nacionais que obtiveram um forte acolhimento do público, apesar de não haver se consolidado uma indústria cinematográfica espanhola. Segundo Muñoz (2015), o período de 1933 a 1936, foram os anos mais prolíferos de filmes comerciais espanhóis, principalmente a temporada de 1935-1936, considerada a “idade de ouro do cinema espanhol”. Nessa mesma época, também ocorreu a eclosão de filmes documentais. Gubern (1977) atribui grande parte do êxito dos filmes desse período a sonorização, feito que encontrou respaldo em um público ansioso por escutar os diálogos dos filmes em seu próprio idioma.

A implementação do cinema sonoro provocou desafios para a indústria cinematográfica espanhola, como o de estabelecer uma base sólida para o seu aperfeiçoamento e a nova competência imposta pelo uso da língua no panorama internacional. A chegada do cinema sonoro na Espanha contribuiu para o estabelecimento de um modo de produção baseado na concentração de capital, no fortalecimento das grandes empresas estrangeiras e de um sistema de produção monopolizado pelo cinema hollywoodiano.

O alcance social do cinema desde o início do século XX promoveu um forte debate sobre o seu valor cultural entre jornalistas, escritores e intelectuais. Na década de 1920, a

crítica cinematográfica escrita nos jornais e revistas da época, consolidou um jornalismo especializado em cinema. Revistas como *Arte y Cinematografía* (1910-1930, Barcelona), *El Cine* (1912-1936, Barcelona), *Films Selectos* (1930-1938, Barcelona), *Nuestro Cinema* (1932-1935, Madri), *Cinegramas* (1934-1936, Madri), *Proyector* (1935-1937, Barcelona) e *Popular Film* (1926-1937, Barcelona) conseguiram maior repercussão no período republicano. Inicialmente, predominavam textos basicamente informativos, mas, na década seguinte, despontaram artigos analíticos e reflexões sobre o cinema, principalmente quando o cinema mudo alcança o seu auge e posteriormente começa a abrir espaço para o cinema sonoro (MUÑOZ, 2008b, p. 41).

Nessa época, muitos críticos cinematográficos eram libertários, como Mateo Santos (1890-1964), escritor, jornalista e diretor da revista *Popular Film*, entre 1926 e 1934<sup>6</sup>. A *Popular Film* surgiu com intuito de ser uma publicação de referência cinematográfica e se tornou uma das revistas sobre cinema de maior repercussão, mantendo uma renomada qualidade de impressão. Oferecia uma combinação de atualidade cinematográfica ilustrada com um grande espaço dedicado às produções europeias e estadunidenses. Em suas páginas, confluía uma visão sobre o cinema como meio de comunicação de massa compartilhada desde diferentes setores republicanos, sublinhando uma prioritária função socializadora e educativa.

A *Popular Film* foi responsável por formar uma geração de novos jornalistas que puderam trabalhar dentro de um contexto de liberdade editorial e exigência profissional. Mateo Santos, como diretor editorial, defendia um projeto de jornalismo capaz de adaptar-se a uma realidade em transformação e contribuir para elevar o nível cultural do país. Deste modo, a *Popular Film* alavancou uma concepção de jornalismo livre e comprometido com a sociedade (Idem).

Na redação da *Popular Film* muitos colaboradores eram anarquistas como Armand Guerra, Carrasco de La Rubia, Ángel Lescarboua, Silva Mistral e Alberto Mar; de modo que o pensamento e as práticas libertárias estiveram fortemente presentes nos artigos da revista. A *Popular Film*, assim como o jornal *Solidariedad Obrera* (1930-1939), converteram-se em meios que regularmente informavam sobre as atividades

---

<sup>6</sup> Mateo Santos também contribuiu com a publicação de textos que comentam teatro e cinema em diversas revistas e jornais da época como: *El Cine* (1910-1936, Barcelona, redator chefe); *El Espectador* (1926, Barcelona e Madri); *Mediterráneo* (1926-1927, Barcelona); *Floreal* (1928-1930, Barcelona); *Nuevo Mundo* (Madri); *Figuras del Cinema* (1930).

cinematográficas realizadas pelos anarquistas, além de anunciar projetos e conferências organizados em ateneus e centros libertários.



Capa da revista *Popular Film* (30/01/1936).

Fonte: <https://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/9455#page=2>

Nos anos de publicação da *Popular Film*, o cinema havia se consolidado como um meio de massas de grande penetração social. Mateo Santos considerava como tarefa imprescindível do crítico cinematográfico formar os leitores em noções básicas de cinematografia, integrando a função pedagógica à jornalística como valor fundamental para a cultura desde a perspectiva libertária (Ibidem).

A revista ainda impulsionou a noção de pensar o cinema como algo além do entretenimento, um meio cultural de grande alcance, merecedor de um olhar mais atento. Levou em conta todos os aspectos que envolvem o meio cinematográfico, tanto os aspectos estéticos como os técnicos, sem deixar de lado a sua temática e base social. Por isso, os artigos publicados na *Popular Film* destinavam-se a analisar a situação da indústria cinematográfica, comentar os enredos dos filmes, os processos técnicos e os

roteiros. Outros temas recorrentes eram a problemática da criação de um cinema genuinamente espanhol, a liberdade de expressão, a criação de um cinema popular, o potencial didático e cultural do meio cinematográfico e a defesa do cinema soviético (MUÑOZ, 2015). No entanto, o governo republicano manteve a proibição de exibição de filmes soviéticos, exceto em sessões privadas realizadas nos cineclubes e em outros locais minoritários. Devido a muitos trabalhadores espanhóis terem como modelo o sistema da URSS, a república manteve uma forte medida de prevenção a respeito de sua cinematografia, com receio de que tais filmes incitassem à aspiração revolucionária da classe trabalhadora. O veto oficial ao cinema soviético só acabou em 1936 com a vitória da Frente Popular e durante a revolução, quando estes filmes foram utilizados no *front* de batalha como instrumento de propaganda para os combatentes republicanos (MUÑOZ, 2008b, p. 66).

Mateo Santos considerava o cinema como uma criação artística, mas, acima de tudo, um meio com grande capacidade de transformação social. Entendia a arte cinematográfica como uma “porta de acesso à cultura, um agente de modernidade capaz de agir sobre o conhecimento e sensibilidade do indivíduo” (MUÑOZ, 2015, p. 62). Ao mesmo tempo, estava ciente da potência que o cinema tem como sistema de comunicação de massas, e insistia na acentuada influência que o cinema sonoro podia exercer sobre as pessoas. Uma de suas principais preocupações era estabelecer um cinema espanhol de conteúdo social popular, capaz de apresentar os trabalhadores e os problemas que os afetavam em sua vida cotidiana (Idem, p. 63).

Em Abril de 1932, em Barcelona, é criada a *Asociación Cinematográfica Española* (ACE), outra iniciativa promovida por Mateo Santos. A ACE irrompe como um grupo voltado a propragar o cinema em locais operários através de encontros e projeções de filmes. Era formada por profissionais do cinema que recorrem às premissas operárias inspiradas na experiência anarquista francesa do *Cinéma du Peuple*.

A iniciativa da ACE trouxe às terras hispânicas o mesmo espírito do que o anarquista Armand Guerra havia feito em Paris, com o filme *La Comunne* (1914). Filme cujo roteiro havia sido decidido coletivamente e com participação ativa dos trabalhadores que também atuaram como figurantes nas filmagens (Ibidem, p.70).

A ACE buscou levar adiante um ambicioso projeto de produção e de escola cinematográfica popular para estabelecer uma forma de produção com a participação aberta de seus membros, não só com o pagamento de quotas, mas também mediante a convocação de novos membros por meio de um concurso de roteiro de filmes, pelo qual se esperava encontrar novos talentos e temáticas para a produção de filmes. Os integrantes da ACE pretendiam promover histórias atuais, sem recorrer a dramaturgos consagrados como era o hábito do cinema espanhol até então.

Inspirada pelos ateneus libertários, a ACE também buscou expandir a cultura cinematográfica por meio da formação, do estudo e do incentivo de atividades diversas pretendendo ser uma *Universidad de Cine Popular* (MUÑOZ, 2008b, p. 37). Sua formação em um contexto operário aspirava propagar as possibilidades culturais do cinema entre os trabalhadores para futuramente realizar a produção cinematográfica libertária. A ênfase recaía em uma escola de cinema popular para formar futuros cineastas preparados para “criar um cinema especificamente hispânico, um cinema como vivo reflexo das inquietudes atuais de nosso povo, evocação plástica de nossa história e expressão artística de nosso ambiente e costumes” (SANTOS, 1932, p. 5).

Na década de 1930, os filmes documentais começam a ser produzidos e a tomar grandes proporções, graças à sua ampla difusão nas salas de exibição. Isso ocorreu em razão do público estar familiarizado com as imagens dos documentários nas quais se identificavam. Foram produzidos documentários das mais variadas temáticas, como folclore, turismo, etnografia, artes, entre outros assuntos. A questão rural e dos trabalhadores do campo, como não podiam deixar de ser, foram temáticas muito presentes nesse período. “A Espanha rural foi um dos grandes temas documentais em consonância com as preocupações políticas de transformação e desenvolvimento das zonas mais pobres da geografia peninsular” (MUÑOZ, 2015, p. 74). Vieram os documentários *Estampas* (1932), de Val del Omar, e *Las Hurdes, tierra sin pan*<sup>7</sup> (1933), de Luis Buñuel, que se converteu em “um dos muitos documentários visuais que destacam ao público e à

---

<sup>7</sup>*LAS HURDES, tierra sin pan*. Direção: Luis Buñuel. Produção: Luis Buñuel e Ramón Acín, Espanha, 1933. Duração: 28 min, Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=at-xnnNT8N8>>. Acesso em 20/09/2020.

vanguarda espanhola o papel dos meios de comunicação na transformação social” (MENDELSON apud MUÑOZ, 2008b, p. 39).

Nesse documentário sobre uma remota região montanhosa da Espanha chamada Las Hurdes, Buñuel, ao misturar o real com o ficcional, mostra toda a miséria vivida pelos habitantes da região. Sobre Las Hurdes, Buñuel diz: “essas montanhas devastadas me conquistaram rapidamente. A miséria dos habitantes me fascinava, bem como sua inteligência e seu apego à sua região perdida, à sua terra sem pão” (BUÑUEL, 1982, p. 195). O interesse sobre realizar um documentário sobre Las Hurdes ocorreu após Buñuel ler um estudo etnográfico sobre a região escrito pelo diretor do Instituto Francês de Madri, Maurice Legendre. Essa leitura o deixou tão fascinado que, numa conversa sobre a possibilidade de fazer um filme documentário sobre a região, convenceu o anarquista Ramón Acín que, dois meses depois, ganhou na loteria e financiou a produção do documentário. Sobre Ramón Acín, Buñuel diz:

Era um anarquista convicto, dava aulas de desenho aos operários à noite. Quando a guerra começou, um grupo armado de extrema direita apareceu em Huesca para prendê-lo. Habilmente, conseguiu escapar. Os fascistas pegaram então sua mulher e anunciaram que iam fuzilá-la se Acín não se apresentasse espontaneamente. No dia seguinte ele se apresentou. Ambos foram fuzilados” (Idem, p. 195-196).



Cenas do filme *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933).

Fonte: <https://cinedelmaizal.tumblr.com/post/164667024073/las-hurdes-tierras-sin-pan-luis-bu%C3%B1uel>

Esse documentário etnográfico, sobre as condições de vida daquela região rural, foi proibido pelo governo por ter desagradado Gregorio Marañón, presidente do Patronato de Las Hurdes. Pouco tempo depois, durante a Revolução Espanhola, quando as tropas republicanas e a Coluna Durruti tomaram a cidade de Quinto, foi encontrada uma ficha com o nome de Buñuel entre os papéis da *Guardia Civil*. Nela, descreviam-no como “debochado e perigoso”, um “morfinômano abjeto” e autor de um filme “abominável”. Na ficha também dizia que, caso uma cópia de *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) fosse encontrada, deveria ser imediatamente entregue às autoridades, assim como o seu realizador (Ibidem, p. 196). Durante a Revolução, a produção de filmes documentais que abordam a temática do meio rural continuaram a serem realizados, principalmente nas primeiras filmagens feitas pelos anarquistas durante o ano de 1936.

O gênero documental também esteve presente entre os projetos da *Asociación Cinematográfica Española* (ACE), que esperava realizar os filmes quando conseguisse reunir a infraestrutura necessária para execução. Quanto a isso, Antonio Guzmán Merino, propôs um perfil de temas para serem explorados:

ACE prevê a produção de uma série de documentários sob o título geral "Estampas Españolas", levando para esta série, cenas feitas em todas as regiões da Espanha. Este é um dos pontos do seu programa, que por si só seria suficiente para sustentar um projeto. Para além do valor documental e educativo destes filmes sinceros, sem deformações de tipologia exagerada, eles servirão, e isso é o essencial nos momentos presentes em que se fala em criar um cinema espanhol, para nos ajudar a compreender valores que não se publicaram para constituir uma escola e uma equipe de técnicos e artistas, de onde sairiam as futuras “estrelas” para as casas espanholas que agora escavam as suas fundações (MERINO, 1932, p. 4).

Devido às dificuldades econômicas que ocasionaram desentendimentos entre os membros, a ACE só conseguiu realizar pequenos projetos de curtas-metragens e, em novembro de 1932, a associação encerrou as suas atividades definitivamente. No entanto, no curto período em que a ACE esteve em atividade, elaborou propostas para a realização de um cinema popular. Em ateneus libertários, Mateo Santos e Ángel Lescarboua promoveram projeções de filmes, conversas e debates que buscaram impulsionar o interesse pela arte cinematográfica; criar um conceito de cinema popular, que objetivava levar aos trabalhadores um cinema próprio; um cinema que não seria feito para eles, mas feito por eles (MUÑOZ, 2015). O jornal *Solidariedad Obrera*, fez várias divulgações

sobre essas atividades por meio da coluna “Cinematográficas”, assinada por Adolfo Ballano.

Em Barcelona, Mateo Santos seguia comparecendo em ateneus libertários com a intenção de ensinar sobre a arte cinematográfica e que incluía aspectos técnicos. Tinha a pretensão de formar grupos com critérios e formação suficientes para futuramente realizar filmes libertários. Apesar da dissolução da ACE, Santos manteve vivo o espírito da Associação com a firme intenção de prosseguir na divulgação educativa do cinema e formar uma ampla base de afinidade (MUÑOZ, 2008b, p. 43). O *Solidariedad Obrera* divulgou as conversações de Santos no Ateneu de Santos e reproduziu textualmente as sugestões do jornalista:

A criação de quadros de companheiros amantes do cinema social, que promovam a difusão dos filmes revolucionários, e que, ao mesmo tempo, se capacitem Tecnicamente para invadir este tipo de atividades artísticas.

Nós, pela nossa parte, acolhemos com júbilo esta iniciativa, já que consideramos que o cinema, imprimindo-lhe um caráter social, é um fator revolucionário muito educativo e de grande valor transformativo na ordem moral e social (ATENEO, 1933, p. 4).

Segundo Muñoz (2008b), a partir das experiências na ACE e das atividades cinematográficas de libertários durante os anos anteriores à Revolução Espanhola, emerge uma concepção de “cinema social” em que vários diretores são valorizados por sua independência artística e ideológica, como Pabst, Einsenstein, Lubitch, Dovchenco, Murnau, Vidor, Clair, Milestone e Machetý. Os anarquistas eram permeáveis às influências mais heterodoxas e não se limitavam a um parâmetro ético ou estético rígido. Josep Peirats, Mateo Santos, Alberto Mar, Francisco Carrasco de La Rubia, Antonio Guzmán Merino e Armand Guerra defendiam os filmes destes e de outros cineastas por exprimirem uma concepção de vida próxima dos ideais anarquistas ou simplesmente por apresentarem trabalhadores. Assim, quando a união anarquista estabelece a socialização do cinema no início da revolução, serão abertas novas expectativas para a programação e produção de filmes de acordo com estes modelos. No entanto, nem a capacidade de produção do sindicato fornecerá filmes suficientes para cobrir a demanda por filmes em cartaz, nem a organização de toda a indústria cinematográfica poderá prescindir dos filmes estadunidenses de sucesso que garantem a sobrevivência do pessoal dos trabalhadores do SUEP.

## SESIÓN INICIAL DE LA AGRUPACIÓN CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA

Palabras leídas por nuestro compañero Mateo Santos en el acto de constitución de la "A. C. E."

*El domingo pasado, día 20 del actual, se celebró en el Ateneo Obrero de Las Cortes, el acto de constitución de la "Agrupación Cinematográfica Española".*

*En dicho acto, el director de POPULAR FILM, nuestro dilecto camarada, Mateo Santos, dijo, a modo de preámbulo, las palabras siguientes:*

### «SEÑORAS Y SEÑORES:

La «Agrupación Cinematográfica Española» responde a la necesidad perentoria de crear un cinema netamente hispano, un cinema que sea vivo reflejo de las inquietudes actuales de nuestro pueblo, evocación plástica de nuestra Historia y expresión artística de nuestro ambiente y costumbres.

Esta misión que la «A. C. E.» se impone como meta de sus aspiraciones, no es fácil ni llana. Es, por el contrario, ardua y penosa. Requiere mucho tesón, mucha fe y persistencia en la tarea que vamos a emprender.

Cada uno de nosotros tiene que ser un elemento activo y disciplinado de la agrupación, porque la obra que comenzamos es común, necesita el esfuerzo de todos, e interesa a todos por igual.

España, hasta ahora, carece de cinema propio. El hecho de que se hayan cineografiado aquí más de un centenar de películas no nos autoriza a decir que exista un cinema nacional. Y no existe, porque esa producción no está organizada industrialmente y, además, porque esas películas carecen de auténtica vibración hispana, de estilo racialmente español.

Consecuencia de ese resultado negativo es la creencia, muy generalizada entre nosotros, de que el cinema es improvisación, cuando el cinema es fruto del trabajo y del estudio.

No incurramos nosotros en idéntico error. Si la idea que nos anima no fuese la de tomar el camino opuesto al que han seguido los cinematografistas españoles—con una o dos excepciones honrosas—no valdría la pena de ponerse en marcha. Nada hay tan desagradable como avanzar cuando se sabe que la ruta emprendida no conduce a ninguna parte, o conduce al fracaso.

Yo sé que muchos de vosotros os acercáis a la «A. C. E.» con el propósito de llegar a ser artistas de cine. La aspiración es muy loable, pero tengo que deciros, honradamente, y así no os sentiréis luego defraudados o engañados, que realizarla ofrece no escasas dificultades.

Quiero admitir que todos tenéis temperamento y aptitudes. Pues bien, esto solo no basta.

El nuevo cinema, dotado de la palabra, es más exigente que el cinema mudo. Requiere mayor número de conocimientos y cualidades. Exige un tipo de artista diferente al del cinema mudo y al del teatro. Y superior a ellos.

No basta con poseer una figura y un rostro perfectamente fotogénicos. Ha pasado para el cinema la época del galán guapo y de la actriz bella. No estorban la buena figura y el bello rostro, pero si el actor y la actriz no pueden ofrecer otra cosa a la lente cinematográfica, ésta se encargará de ridiculizarlos y hacerlos fracasar.

Ha llegado el tiempo en que el cinema pide, a los que aspiran a destacar en sus primeros planos, una sensibilidad depurada, una educación artística perfecta y amplia.

Todo esto puede lograrse. Pero únicamente por medio del estudio metódico.

Otra suposición sería ilógica y absurda. Si para sobresalir en el más sencillo oficio manual hace falta adquirir determinados conocimientos y práctica, imaginároslo que se necesitará para llegar a ser un buen artista de cine.

Esta es la realidad. Y con el pensamiento puesto en esta realidad la «A. C. E.» define sus propósitos y señala sus objetivos.

La «A. C. E.» no va a ser una sociedad recreativa, aspira a ser, y lo será pronto si vosotros queréis, una entidad cultural y artística; de cultura, arte y pedagogía cinematográficas.

La «A. C. E.» organizará, periódicamente, ciclos de conferencias sobre temas puramente cinematográficos y sesiones de cinema; creará una biblioteca de cine, editará folletos y libros que estudien y comenten el cinema.

La «A. C. E.» abrirá cursos de historia del cine, de danza y canto, de literatura moderna española, de historia de las artes plásticas, de técnica cinematográfica, de maquillaje y de cuantos conocimientos son útiles e imprescindibles al moderno artista de cine.

Y, finalmente, cuando la capacidad financiera de la «A. C. E.» lo permita, se irá a la edición de cintas españolas de corto metraje, cuyo argumento, dirección, interpretación y trabajos de cámara y laboratorio, se encargará a elementos que formen parte integrante de la «A. C. E.»

Y nada más, sino daros las gracias por la atención con que me habéis escuchado y advertiros, una vez más, que quien no esté dispuesto al esfuerzo, entusiasmo y disciplina que la agrupación exige para su buena marcha y rápido desarrollo, debe renunciar a pertenecer a ella.

He dicho.»

Estas palabras fueron acogidas con grandes aplausos.

### Nombramiento de la Junta Directiva, de Delegados en otras provincias y de una Comisión adjunta

A continuación, Mateo Santos explicó los motivos que existían para proponer el nombramiento de la primera Junta Directiva de la «A. C. E.», advirtiendo que una vez en marcha y encauzada convenientemente la agrupación todos los miembros de esa Junta pondrían sus cargos a disposición de los asociados.

Se aprobó, sin discusión, la siguiente Junta Directiva:

Presidente: don Mateo Santos.  
Vicepresidente: don José Sagré.  
Secretario: don Adrián Vilalta.  
Vicesecretario: don Juan Canals.  
Tesorero: don Salvador Torres (hijo).  
Contador: don Enrique Vidal.  
Bibliotecario: señorita Gloria Bello.  
Vocales: don Rodrigo Soler, don José Sánchez Moreno, don Angel Lescarboura, don Manuel Ribes.

Se propuso también, y fueron aceptados unánimemente, los delegados de las siguientes provincias:

En la de Madrid: don Antonio Guzmán Merino.  
En la de Valencia: don Arturo Casinos Guillén.

En la de Tarragona: don Jesús Alsina.  
En la de Almería: don Baltasar Giménez Flores.

A propuesta de don Enrique Vidal se nombró una Comisión adjunta, para auxi-

liar en sus trabajos preliminares a los individuos que forman la Directiva, compuesta por las señoritas Pilar Barrachina, Magdalena Albiñana, María García y Carmen Simó y por los señores, Francisco Vila, Ramón Pascual, José Estradera Ferrer y Gabriel de San Gil Fernández.

### Lectura de unas cuartillas

El joven don José Estradera Ferrer, leyó unas cuartillas de salutación, sentidas y entusiastas, que fueron muy aplaudidas.

La falta de espacio, por lo avanzada que estaba esta edición de POPULAR FILM, al realizarse el acto que estamos reseñando, nos impide publicarlas, lo que haremos con mucho gusto en el próximo número de nuestra revista.

### Proposiciones y acuerdos

Intervinieron luego en distintas proposiciones, que fueron aceptadas, los señores Torres (padre e hijo), Vidal, Canals y Estradera, tomándose los acuerdos de celebrar otra asamblea el primer domingo de abril para la lectura y discusión de los Estatutos porque ha de regirse la «A. C. E.», el de reunirse los jueves de 7 a 8 de la noche la Comisión adjunta con algunos miembros de la Junta Directiva para cambiar impresiones y dar cuenta de los trabajos realizados, la de hacer un carnet de identidad para cada asociado y el de empezar a cotizar en la agrupación desde el próximo mes de abril.

Aunque se fijó la cuota mensual de cinco pesetas, cree la Junta Directiva que hay que esperar a la próxima asamblea para su aprobación definitiva, pues hay asociados que forman parte de una misma familia y tal vez sea conveniente discutir ampliamente casos como el de un padre y tres hijas suyas que pertenecen a la «A. C. E.».

Aunque no concurrieron al acto de la constitución de la «A. C. E.» todos los asociados de Barcelona, se reunieron en el salón del Ateneo Obrero donde se celebró, unos cuarenta, reinando entre ellos el mayor entusiasmo por la obra que hemos comenzado.

El bello sexo estuvo representado por hermosas señoritas que con su presencia dieron mayor realce a la reunión, y además pusieron de manifiesto, con su entusiasmo, el buen propósito de que se hallan poseídas para que la «A. C. E.» llegue a ser, con su ayuda, una verdadera y real entidad, precursora del verdadero cine de habla español.

### Cuarta lista de la "Agrupación Cinematográfica española", por riguroso orden de recepción.

188. D. Lucas Rosnera Soler.—Barcelona.
189. » Antonio Marrero.—Santa Cruz de Tenerife.
190. » Agustín Bosch.—Las Palmas.
191. » Juan Arcelus.—Murri (Vizcaya).
192. » Alfonso Pon.—Ciudadela (Balears).
193. » Manuel Gil Espinosa.—Aljucer (Murcia).
194. » Salvador Ponadell.—Manresa (Barcelona).
195. Srta. Ester Carner.—Paterna (Valencia).
196. Srta. Amanda Carner.—Paterna (Valencia).
197. D. Martín Urbistando.—Madrid.
198. » Jesús Marrodán.—Madrid.
199. » Marcelino Rodríguez.—Madrid.
200. Srta. Julia Cebrían.—Madrid.
201. D. Clemente Piá.—Barcelona.
202. » Juan Alsina Homar.—Barcelona.
203. Srta. Paqueta de San Gil.—Barcelona.
204. D. Gabriel de San Gil.—Barcelona.
205. » José Rodríguez.—Villanueva Minas (Sevilla).
206. » Gregorio García Seojo.—Marchena (Sevilla).
207. » Alejo Mingo Casero.—Colmenar de Oreja (Madrid).
208. » Vicente Roig.—Paterna (Valencia).
209. » José Cabrera Viera.—Las Palmas (Canarias).
210. » Miguel Castro.—Santa Cruz de Tenerife.
211. » Leandro del Olmo.—Madrid.
212. » Benjamin S. Richard.—La Felguera (Oviedo).
213. » Emilio Ortiz Vera.—Alicante.

## Cinema e Anarquia

Isabelle Marinone, em *Cinema e anarquia uma história “obscura” do cinema na França (1895-1935)*, fez apontamentos decisivos a respeito dos processos constitutivos que possibilitaram o encontro da arte cinematográfica com o meio libertário. Partindo de outros começos, a autora comenta que a história oficial do cinema, que se inicia a partir da invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, em meados de 1895, na França, não teria ocorrido se não fosse pela ação do operário anarquista Paul Delesalle. Engenheiro construtor de máquinas, com importante papel na *Confédération Générale de Travail* (CGT), Delesalle era conhecido principalmente por suas atividades como secretário-adjunto da Federação das Bolsas de Trabalho, onde atuou ao lado do anarquista Fernand Palloutier. Em meados de junho de 1895, recebe um esboço da invenção do cinematógrafo dos irmãos Lumière, e incumbido de construí-lo, não só o fez como o aperfeiçoou.

Entretanto, até o começo do século XX, não havia nenhum interesse dos anarquistas pela arte cinematográfica, diferentemente do teatro social que vivia uma grande efervescência. Dois fatores foram responsáveis para este distanciamento: a maioria das produções cinematográficas da época não abrangiam temas de interesse dos anarquistas e operários militantes, que consideravam o cinema como uma forma de entretenimento banal e cúmplice da sociedade burguesa, e a desconfiança inicial dos anarquistas quanto às novas tecnologias de captura de imagens utilizadas para a delação de anarquistas. Devido às novas tecnologias de filmagem, que permitiam realizar projeções lentas e mostrar quadro a quadro as imagens filmadas nas ruas, a polícia francesa passou a utilizar este meio como fonte de identificação. Dessa forma, imagens filmadas de greves e protestos podiam orientar na identificação de trabalhadores, resultando em prisão de muitos anarquistas.

Após o repúdio inicial, os anarquistas constataram que o domínio cinematográfico seria de grande utilidade para propagar as ideias libertárias, assim como seu potencial educativo. Em 1908, na Suíça, anarquistas fundam uma Associação para a Instrução pela Imagem e Cinematografia, encorajando os anarquistas franceses a fazerem o mesmo. Em 6 de dezembro daquele mesmo ano, o jornal *Le Libertaire* notícia pela primeira vez a projeção gratuita de um filme sobre a construção de zepelins, em uma conferência em Marselha. Também em 1908, em Paris, anarquistas organizaram conferências nas Universidades Populares e nas Bolsas de Trabalho onde exibiam gratuitamente pequenos

filmes que abordavam temas como o alcoolismo e o antimilitarismo. Outros anarquistas, como o geógrafo Élisée Reclus, passam a trabalhar com a ideia de ensino a partir de “estruturas abertas e preconizam uma escola ‘*hors de murs*’ (fora dos muros)”, uma escola ampliada por meio de oficinas, viagens, teatros, cinema etc. Em 1909, Émile Kress, secretário do Sindicato dos Cinegrafistas, publica *De L'utilité du cinematographe dans l'enseingement* (A utilidade da Cinematografia no Ensino). E esse mesmo ano, é criada a Liga do Cinematógrafo Para a Infância ou A Liga Popular do Cinema Escolar onde foi produzido o filme antimilitarista *Pourquoi la guerre?*, de Émile Kress, em 1912. A partir de então, o cinema passa a ser incorporado como veículo de propaganda anarquista, e não tardou para que outros grupos anarquistas utilizassem o cinematógrafo para difundir suas práticas. Passaram a ver o cinema não mais com receio e desconfiança, mas da mesma maneira como viam o teatro, um novo meio de transformação social.

Neste período, no continente europeu, aconteceram diversas experiências anarquistas, muitas delas voltadas para a educação de crianças. Para os anarquistas, a educação das crianças deveria visar, acima de tudo, a sua formação como sujeito livre, com consciência de sua liberdade, considerando sua independência e seu bem-estar como elementos profundamente ligados à independência e ao bem-estar de seus semelhantes e companheiros: “procuraram a formação do indivíduo livre e autônomo vinculada a uma educação humana, invertendo a moral da escola e redesenhando o amor à escola” (PASSETTI & AUGUSTO, 2008, p. 36). A educação para os anarquistas consistia em potencializar a liberdade de cada um nas suas associações igualitárias e federalistas. “Educar para a vida livre de cada um era educar para a vida livre de todos, para a possibilidade de cada um realizar seus talentos quereres, igualdades” (Idem, p. 37). O pensamento libertário se voltava contra o ensino convencional das escolas que, ao lado da família, da religião, da polícia, e da moral, domesticam a criança por meio de práticas de punições diversas em prol de sua formação como indivíduo cidadão obediente ao Estado. A instituição de ensino convencional nada mais é do que um espaço de produção de cidadãos dóceis, produtivos e submissos, que retira da criança a sua liberdade e possibilidades intempestivas de criação e crescimento. Ao contrário,

a educação libertária é uma ofensiva direta ao controle dos corpos pretendido por uma educação disciplinar. Rompe com relações de utilidade e docilidade que submetem crianças e jovens ao controle do tempo, à delimitação do espaço e à restrição dos movimentos; não é uma alternativa à ordem (UEHARA, 2010, p. 93).

Os anarquistas buscavam a escolarização como uma maneira outra de lidar com a educação; com isso fundaram escolas e espaços libertários de formação de crianças e trabalhadores. As reflexões e pensamentos de Mikhail Bakunin e do educador Paul Robin (1837-1912) contribuíram para a criação de experimentações educacionais no início do século XX, como a Escola Moderna de Francisco Ferrer i Guàrdia e a *La Ruche* (A Colméia) de Sebastié Faure.

Inspirado pela proposta de Paul Robin, de uma escola integrada vinculada à pedagogia libertária que ocorreu no *Orfanato Prévost*, de *Cempuis*, no norte da França, entre 1880 e 1894, Sebastié Faure fundou em 1904 a escola anarquista *La Ruche*, em uma fazenda de 25 hectares em Rambouillet, uma área de florestas próxima a Paris. Composta por cerca de 40 crianças, a escola era um espaço que possibilitava a convivência sem recompensas, punições e doutrinas autoritárias. A educação em *La Ruche* não se restringia a currículos e grades horárias fechadas. Faure se manteve atento para não cair em repetições, em um ensino exaustivo e, dessa forma, cultivar os conhecimentos em diferentes maneiras, desde uma conversa, um passeio, uma viagem, entre outros momentos e espaços. “A educação era realizada para a criança, tinha a preocupação de ser integral, prepará-la para agir por si mesma ao colocá-la em contato com experiências de uma vida associativa livre” (Idem, p. 94).

Os alunos eram livres para as discussões com os professores e para elaborarem seu pensamento crítico. A *La Ruche* se estabeleceu como uma nova forma de educação para as crianças da época. Seu programa de ensino era voltado para a formação de crianças e jovens de ambos os sexos e interessava-se acima de tudo pelas afinidades e afetos entre os jovens. A escola sobreviveu durante 10 anos, quase exclusivamente com recursos provenientes das turnês de conferências que Faure realizava. A Grande Guerra, em 1914, deu fim a esse espaço libertário de educação, assim como a várias outras experiências anarquistas que ocorriam no continente europeu.

Além da escola de Faure, o pedagogo Francisco Ferrer i Guàrdia, após receber uma surpreendente herança de uma ex-aluna, fundou a *Escola Moderna*, em 1901, na cidade de Barcelona. Também influenciado pelas propostas de Robin, Ferrer montou sua escola voltada para o ensino racional e laico de crianças de ambos os sexos e de todas as classes sociais. Ele acreditava que com a educação de crianças se poderia mudar a sociedade, mas não se via como educador anarquista.

A *La Ruche* e a *Escola Moderna* influenciaram outras experiências educativas libertárias como a Liga do Cinematógrafo Para a Infância, criada em 1912, onde foi produzido o filme antimilitarista *Pourquoi la guerre?*, do anarquista Émile Kress. Foi dentro dessa perspectiva de ensino que o cinema começou a obter adeptos entre os anarquistas. A partir de então, o cinema passa a ser incorporado como veículo de propaganda anarquista e não tardou para que outros grupos e militantes anarquistas utilizassem o cinematógrafo para difundir práticas libertárias.

Em 28 de outubro de 1913, foi inventada a cooperativa Cinema do Povo (*Cinéma du Peuple*), uma cooperativa com pouco dinheiro e recursos, que realizou filmes por meio da autogestão. Como sublinha Yves-Marie Bidamant, a cooperativa tinha por objetivo fazer filmes de qualidade que visassem, com suas histórias, apresentar a vida cotidiana e as lutas da classe operária, rompendo os preconceitos e destruindo as imagens comerciais da classe trabalhadora produzidas pelos filmes de ideologia burguesa da época. “Visava incluir o cinema, ao lado da publicação de livros e a edição de jornais, como maneira dos próprios operários tomarem para si mesmos a tarefa de contarem suas batalhas contra o Estado” (SIMÕES, 2018, p. 14).

O Cinema do Povo era formado por vários anarquistas como: Sébastien Faure, Jean Grave (editor do jornal *Les Temps Nouveaux*), Pierre Martin (membro da equipe editorial do *Le Libertaire*), André Girard (editor do *Les Temps nouveaux*), Charles Ange Laisant, Gustave Cauvin, Robert Guérard (compositor revolucionário), Félix Chevalier, Yves-Marie Bidamant, entre outros militantes, artistas e intelectuais anarquistas. O trabalho do Cinema do Povo ficou bastante conhecido também devido às divulgações por meio de artigos de jornais anarquistas como *Le Libertaire*, *Les Temps Nouveaux* e *La Guerre Sociale* (JARRY, 2009).

A primeira produção do Cinema do Povo, o filme *Les Misères de L’Aiguille*<sup>8</sup>, contou com a participação do anarquista espanhol José María Estivalis, conhecido pelo seu pseudônimo Armand Guerra, um “semeador de rebeldias”, colaborador de jornais anarquistas como *Tierra y Libertad*, cineasta e roteirista. Esteve, inclusive, na cobertura dos confrontos no front de batalha durante a Revolução Espanhola. Segundo Marinone, “Armand Guerra é marcado principalmente pelo combate libertário permanente, com uma vida repleta de aventuras, viagens e experiências diversas, que ele conseguiu comunicar

---

<sup>8</sup> *Les Misères de l’aiguille*. Direção: Armand Guerra. Produção: *Cinéma du Peuple*. França, 1914. Duração : 13’23”. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=hBcBCvaaH6U> > (acesso em 18/03/2020).

em sua obra fílmica” (MARINONE, 2009, p. 67). Foi essa experiência dinâmica e cheia de iniciativas contumazes que Armand Guerra levou ao Cinema do Povo e, posteriormente, à Cervantes Filmes, produtora cinematográfica espanhola, criada em 1918 em parceria com seu irmão Vincente Estivalis, que chegou a produzir pelo menos três filmes: *El Crimen del Bosque Azul*, *La Zarpa del Paralitico*, e *La Maldición de la Gitana*, filmes que acabaram perdidos. Entre as décadas de 1920 e 1930, trabalhou na Alemanha, onde buscou aprimorar seus conhecimentos técnicos, e foi correspondente em Berlim do jornal barcelonês *Popular Film*. Ao retornar à Espanha em 1930, se empenhou na produção de filmes e no combate revolucionário.

Em 1913, segundo suas palavras, era “o único ator, diretor e roteirista espanhol em Paris”. Após realizar o seu primeiro filme *Un Grito em la Selva* (1913), que também encontra-se perdido, Armand Guerra chamou a atenção de Yves Bidamant, até então secretário da União de Sindicatos da França, que o convidou para rodar filmes de interesse social na cooperativa do Cinema do Povo. O seu primeiro filme para o Cinema do Povo, *Les misères de l'aiguille* (1913), contou com o apoio de Sebastian Faure, Jean Grave, Andrés Girard, Laisant, Pierre Martín (ESTÍVALIS apud GUERRA, 2005, p. 17).

Guerra dirigiu outros filmes para o Cinema do Povo como *Le Vieux Docker*<sup>9</sup> e *La Commune*<sup>10</sup>, no qual foi diretor, roteirista e ator. Com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o Cinema do Povo encerrou suas atividades devido à falta de recursos e a instabilidade política. Após o fim do Cinema do Povo, no início dos anos 1920, grande parte dos anarquistas voltou a se desinteressar pela arte cinematográfica e passaram novamente a conceber o cinema como parte da indústria capitalista que propagava um ideal burguês. Esse desinteresse ficou evidente na publicação do jornal *Le Libertaire*, que recomendava a seus leitores se aterem à ação direta e à luta dos trabalhadores, e não perderem tempo com o cinema. Entretanto, esse enfraquecimento do interesse pelo cinema por parte dos anarquistas, no início da década 1920, não impediu que as iniciativas educacionais como as de Gustave Cauvin, defensor ferrenho das ideias de Ferrer e da pedagogia libertária, continuassem ocorrendo, assim como, a exibição de obras cinematográficas voltadas para a educação de crianças, o que ficou conhecido como “Cine-Escola”. Em 1924, o senador Joseph Brener criou o Serviço do Cinema Educador.

---

<sup>9</sup> *Le Vieux Docker*. Direção: Armand Guerra. Produção: *Cinéma du Peuple*. França, 1914. Duração: 5 min. Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=6cI\\_CHAecxs](https://www.youtube.com/watch?v=6cI_CHAecxs) > (acesso em 18/03/2020).

<sup>10</sup> *La Commune*. Direção: Armand Guerra. Produção: *Cinéma du Peuple*. França, 1914. Duração: 19'39". Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=yCZTZA4qgcs> > (acesso em 18/03/2020).

Fiel à sua militância, Cauvin atua nessa iniciativa combatendo a igreja e promovendo a laicidade, difundindo o ideal cooperativo e a emancipação operária. Suas atividades consistiam em fornecer filmes extraídos do acervo da Fimoteca de Paris para as escolas laicas, atividades estas que duraram até 1931, quando o “Cine-Escola” encerra suas atividades por questões financeiras (MARINONE, 2009).

Alguns anos depois do fim do Cinema do Povo, Armand Guerra retorna à Espanha e é contratado para escrever e dirigir o filme *Carne de Fieras*<sup>11</sup>, do produtor Arturo Carballo, o primeiro filme anarquista na Espanha com teor militante, discutindo aspectos da sociedade que até então não haviam sido tratados. O filme aborda diversos temas, como a situação social na Espanha, a desigualdade social, a nudez feminina e o que se pode entender por amor e família. Vemos todas essas questões em sua trama que se ambienta no mundo dos espetáculos. Começou a ser rodado pouco antes da sublevação militar de julho de 1936. Após uma rápida interrupção em decorrência do golpe militar, as filmagens foram concluídas em agosto daquele mesmo ano, por determinação da CNT. Armand Guerra queria encerrar as filmagens o quanto antes e seguir para o *front* de batalha para documentar os combates dos guerrilheiros libertários da CNT-FAI contra as tropas franquistas. A pedido do sindicato da CNT, as filmagens não foram paralisadas, pois vários membros da produção necessitavam daquele trabalho para sustentar suas famílias, em razão dos mais jovens estarem no *front* de batalha. Com o prolongamento do conflito armado, outros problemas cercaram os sets de filmagens, dificuldades que Armand Guerra comenta no seu escrito *A través de la metralla*, publicado em Valência entre 1937 e 1938, na revista *La semana literária popular*.

O filme, enfim, só pôde ser montado e lançado em 1992, 56 anos depois do término das filmagens. Uma série de motivos levaram a esse longo intervalo. Carballo tentou montar e lançar seu filme nos anos quarenta, no entanto, devido as cenas de nudez de sua protagonista e por abordar temas como divórcio e adultério, a censura da ditadura franquista impediu que o filme fosse finalizado. Ainda que tenha tentado cobrir alguns dos muitos planos que mostram a protagonista desnuda, convenceu-se de que tal tarefa era impossível e desistiu de tentar lançar o filme (ALBERICH, 2011).

---

<sup>11</sup> *Carne de Fieras*. Direção: Armand Guerra. Produção: Arturo Carballo. Madri, 1936. Duração: 71’’. Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=WS-qDh\\_1v6Q&t=90s](https://www.youtube.com/watch?v=WS-qDh_1v6Q&t=90s) > (acesso em 18/03/2020).

Após terminar de rodar o filme *Carne de Fieras*, Armand Guerra passou a se dedicar às filmagens no *front*. Estava em marcha o processo de coletivização e intervenção das indústrias e serviços, do qual o cinema também fez parte. Guerra organizou uma equipe e seguiu para o *front* de batalha. Em 27 de setembro de 1936, com ajuda do *Sindicato Único de la Indústria Cinematográfica de Espectáculos Públicos* (SUICEP) de Madri, formou uma equipe de filmagem com intuito de realizar uma série de documentários que mostrariam os acontecimentos do movimento revolucionário, e que se transformaria na série *Estampas Guerreras*, obra documental que acabou sendo destruída posteriormente pelo regime franquista (ESTÍVALIS; JARRY & FONTAMILLAS, 2005).

## **A produção cinematográfica da CNT**

Quanto à filmografia produzida durante a Revolução Espanhola, é indiscutível a numerosa contribuição anarcossindicalista no período. Porém, algo muito mais significativo, ainda que minimizado, ou omitido, foi a atividade cinematográfica da CNT entre 1936 e 1939, com volumosa produção de filmes e documentários longas-metragens e curtas-metragens, filmes base ou de complemento, como foram denominados naquele momento. Filmes nos quais a central anarcossindicalista da CNT buscou criar uma outra produção cinematográfica anterior a sublevação fascista (ALVAREZ & SALA, 1980, p. 7).

Em razão da forte presença libertária em Barcelona, com sua capacidade de organizar as colunas antifascistas de apoio aos *fronts* de batalha e apropriação da indústria, dos abastecimentos e da organização urbana geral, criou-se o *Sindicato Único de Espectáculos Públicos* (SUEP), iniciativa anarquista que também foi predominante no meio da propaganda cinematográfica. Além do SUEP converter o mundo dos espetáculos em um dos primeiros âmbitos no qual a CNT pôde colocar em prática sua luta libertária, foi um dos grandes exemplos de sucesso que ocorreram na zona republicana durante a Revolução.

O SUEP, desde 1930, funcionava com uma sólida atuação no setor de espetáculos. Contava com um elevado número de afiliados entre os trabalhadores de todos os ramos dos espetáculos públicos (cinema, teatro, estúdios e laboratórios cinematográficos etc.). Seu oponente sindical, a UGT (que não organizaria sua federação regional de espetáculos públicos até 30 de julho de 1936), não apresentava uma força política significativa. Não foi de se surpreender que, nos dias seguintes à investida fascista, a CNT tivesse o controle total do aparato cinematográfico. Com ela surgiram as primeiras medidas para encerrar a paralisação da indústria cinematográfica, até então sustentada pela iniciativa privada (NOGUER, 1993). Foi a CNT que nos primeiros momentos ocupou os locais de exibição barceloneses, medida que colocou todo o setor na organização sindical, feito decisivo para manter e sustentar as suas atividades cinematográficas (ALVAREZ e SALA, 1980, p. 11).

Uma das primeiras ações da CNT foi criar a Oficina de Informação e Propaganda, cuja direção ficou a cargo de Jacinto Torhyo, jornalista e um dos diretores do jornal anarquista *Solidariedad Obrera*, além de ser o compositor do hino confederal *La Barricadas* (GUBERN, 2007).

### Las Barricadas<sup>12</sup>

Waclaw Swiecicki & Jacinto Torhyo

Negras tormentas agitan los aires,  
nubes oscuras nos impiden ver,  
aunque nos espere el dolor y la muerte,  
contra el enemigo nos llama el deber.  
El bien máspreciado es la libertad.  
Hay que defenderla con fe y con valor.  
Azla la bandera revolucionaria  
que del triunfo sin cesar nos lleva en pos.  
Azla la bandera revolucionaria

---

<sup>12</sup> PAPPEN, 2019, p. 20.

que del triunfo sin cesar nos lleva en pos.

¡En pie pueblo obrero, a la batalla!

¡Hay que derrocar a la reacción!

¡A las barricadas! ¡A las barricadas  
por el triunfo de la Confederación!

¡A las barricadas! ¡A las barricadas  
por el triunfo de la Confederación!

Entre 19 e 24 de julho de 1936, grupos de cineastas anarquistas levaram suas câmeras às ruas de Barcelona para filmar a luta e resistência dos trabalhadores contra o ataque fascista. As imagens registradas pelos anarquistas serviram de base para elaboração, por parte de Mateo Santos, da primeira obra de propaganda cinematográfica anarquista, o filme *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (1936). O filme é um testemunho da ação nos primeiros momentos da revolução. O sucesso desta produção encorajou os membros da CNT a implementar novos projetos e, a partir de então, a SUEP passa produzir documentários e reportagens sobre os acontecimentos que ocorreram no *front de batalla* e na retaguarda.

Além de reportagens e documentários, os sindicatos da indústria de espetáculos buscaram manter o funcionamento dos estúdios e instalações cinematográficas por meio da produção de filmes de longa-metragem ficcionais de tipo industrial, com finalidade de criar uma alternativa para o cinema burguês. Para a realização de tais filmes, os anarquistas se embasaram em filmes estadunidenses e franceses que tratavam de questões sociais, filmes como: *All Quiet on the Western Front* (1930, Lewis Milestone), *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (1932, Mervyn Le Roy), *Mr. Deeds Goes to Town* (1936, Frank Capra), *A Nous La Liberté* (1931, René Clair), *L'Atalante* (1934, Jean Vigo), *Le crime de Monsieur Lange* (1936, Jean Renoir) são alguns exemplos (ÁRAGON, 2012). A partir de então, realizaram filmes que abordaram questões sociais como o desemprego, desigualdade, exploração, alcoolismo, prostituição etc. Assim surgiu o Cine Social espanhol, uma forma de realizar o cinema que não apenas refletisse as mudanças e efeitos da revolução social, mas que também apontasse para os problemas que afligem a sociedade.

Uma das primeiras obras realizadas pelo Cine Social foi *Aurora de Esperanza*<sup>13</sup>, escrita e dirigida pelo aragonês Antonio Sal e produzida pela SIE Films. Segundo Antonio Artero (2011), *Aurora de Esperanza* é considerado por muitos historiadores e críticos de cinema como um dos filmes mais importantes da história do cinema espanhol, além de ser considerado precursor da corrente cinematográfica do neorrealismo europeu. Este filme, segundo Lera, consiste no:

primeiro retrato autêntico do mundo proletário catalão – centrado em um operário anônimo de uma grande cidade –, tendo como pano de fundo o desemprego e a vida familiar cotidiana como linha argumental. É esplêndido o testemunho – que parece documental – do comício e da Marcha da Fome que promove o protagonista (Félix de Pomés), assim como a crônica – um tanto ambígua – em torno do estalo da revolução. Também destaca a crítica social ao status do momento – concretamente, o clima pré-guerra –, os disparos a burguesia da época da Depressão e, sobretudo, o discurso de leve conteúdo ácrata que possui o filme (LERA, 2015, p. 5).

Outra obra que expressa o Cine Social é o filme *Barrios Bajos*, também produzida pela SIE Films e baseada em uma peça teatral de Luís Elías. Assim como *Aurora de Esperanza*, o filme retrata as questões que afligem a classe trabalhadora (representada pelos operários portuários que residem no bairro chinês de Barcelona). Discute-se temas como a prostituição e o tráfico de drogas, tendo um correlato direto com o pensamento libertário, expresso pelo personagem El Valencia (José Telmo), um operário portuário que luta por uma vida mais justa e que é capaz de sacrificar-se pelo amor de seus companheiros (Idem).

Além dos filmes de drama social, a CNT também realizou longas-metragens de outros gêneros cinematográficos como comédias e musicais, sendo este último um dos mais populares devido às produções musicais estadunidenses que atraíam o grande público para as salas de exibição. Assim, a SIE Films produziu *¡Nosotros Somos Así!*<sup>14</sup>, dirigida por Valentín R. González, um musical protagonizado quase que inteiramente por crianças da Escola de Balé de Barcelona, com o objetivo não apenas de entreter, mas

---

<sup>13</sup> *AURORA de Esperanza*. Direção: Antonio Sau. Produção: SIE Films. Barcelona, 1937. Duração: 54'45''. Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=EyTv6pY\\_6zk](https://www.youtube.com/watch?v=EyTv6pY_6zk) > (Acesso em: 18/03/2020).

<sup>14</sup> *¡NOSOTROS Somos Así!* Direção: Valentín R. González. Produção: SIE Films. Barcelona, 1936. Duração: 29'21''. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ncs0hPvw4pU&t=934s> >. Acessado em: 20/09/2020.

também alertar os espectadores a respeito dos problemas sociais, principalmente os ligados as crianças. Outro filme dentro do gênero musical, é a comédia *Nuestro Culpable*<sup>15</sup>, protagonizada por atores conhecidos da época e filmada em Madri; foi uma das últimas obras realizadas pelo cinema libertário espanhol, produzida pela Centro Films/FRIEP e dirigida por Fernando Mignoni. O enredo parte de um elemento anedótico, apresentando uma crítica geral à sociedade, à burguesia, à polícia e ao sistema penal.



Cartaz do filme *Aurora de Esperanza* (1936).

Fonte: <http://archivo.cnt.es/Documentos/cineyanarquismo/home.htm>

---

<sup>15</sup> *NUUESTRO Culpable*. Direção: Fernando Mignoni. Produção: Centro Films/FRIEP. Madri, 1937. Duração: 87 min. Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=de\\_INuk8YpY&t=2308s](https://www.youtube.com/watch?v=de_INuk8YpY&t=2308s) >. Acessado em: 20/09/2020.

## Participação no governo republicano e as jornadas de maio de 1937

O triunfo das organizações da classe trabalhadora sobre a reação dos militares nacionalistas, criou uma situação revolucionária na Catalunha, no Levante e em partes de Aragão. As fábricas foram tomadas pelos trabalhadores e dirigidas pelos comitês da CNT, enquanto centenas de povoados dividiam ou coletivizavam a terra. Como escreveu o jornalista inglês George Orwell, quando esteve em Barcelona durante a Revolução Espanhola, a vida e a sociabilidade entre os espanhóis mudou:

Praticamente todas as edificações, fosse qual fosse seu tamanho, foram tomadas pelos trabalhadores e encontravam-se ornamentadas com bandeiras vermelhas, ou com a bandeira vermelha e negra dos anarquistas, e em todas as paredes e muros viam-se a foice e o martelo, e as iniciais dos partidos revolucionários enquanto quase todas as igrejas foram estripadas, e suas imagens queimadas. Aqui e ali, as igrejas estavam sendo sistematicamente demolidas por turmas de trabalhadores. Em todas as casas comerciais e cafés encontrava-se a inscrição dizendo que foram coletivizados, e até mesmo os engraxates foram trazendo suas caixas de apetrechos nas cores preto e vermelho. Os garçons e lojistas encaravam as pessoas frente a frente e tratavam os fregueses como os seus iguais. As formas servis e cerimoniais de tratamento desapareceram temporariamente, e ninguém dizia mais “*Señor*”, ou “*Don*”, ou mesmo “*Usted*”, e todos se chamavam “*Camarada*” e “*Tu*”, dizendo “*Salud!*” ao invés de “*Buenos dias*” (ORWELL, 1987, p. 5).

Uma vez que a maioria dos trabalhadores da Catalunha era filiada à CNT, inevitavelmente a revolução foi uma vitória dos anarquistas e uma oportunidade clara de colocar em prática as experimentações libertárias há tanto tempo acalentadas. “Foram os operários que haviam esmagado a revolta militar; seriam eles que teriam agora de assumir o controle de Barcelona” (JOLL, 1977, p. 300). Esse fato foi reconhecido pelas autoridades catalãs. Lluís Companys, presidente do governo da *Generalitat*, recebeu membros da CNT-FAI em uma reunião e lhes propôs a tomada do poder político. Porém, os anarquistas recusaram a oferta: uma ditadura sindical teria levado ao estrangulamento da revolução. Acabaram decidindo-se pela colaboração com a democracia. Os anarquistas ficaram em um dilema, pois partindo das aspirações libertárias, uma vez em revolução, o Estado existente desmoronaria simultaneamente, abrindo caminho para uma sociedade libertária. O que não ocorreu.

A partir desse momento, os anarquistas, anteriormente apossados pelo governo republicano, veem-se no interior da Aliança Revolucionária Antifascistas. Em 23 de julho de 1936, Joaquim Ascaso, Buenaventura Durruti e Juan Garcia Oliver formam o Comitê das milícias antifascistas. No mesmo mês, Durruti forma uma coluna de 3.000 voluntários e parte para o *front* aragonês com objetivo de tomar a cidade de Saragoça (CASAS, 2006).

No exterior, não houve apoio das democracias parlamentares europeias na luta armada contra as tropas nacionalistas. Para elas, o perigo revolucionário era maior que o perigo do fascismo. Rudolf Rocker (2016) ressalta que o objetivo dos Estados democráticos como o Reino Unido e França era de terminar com a revolução na primeira oportunidade e, através de um acordo entre os círculos dos conservadores leais e Francisco Franco, impor à Espanha uma forma de governo que iria respeitar os antigos privilégios das potências estrangeiras no país, protegendo o capital estrangeiro contra os ataques dos “extremistas”. No caso, extremistas eram os anarquistas, trabalhadores e camponeses que, impulsionados pela revolução libertária, realizaram uma transformação completa das condições sociais às quais estavam submetidos. “Foi esse perigo que causou ao governo conservador da Inglaterra, sua maior ansiedade e que, através dos esforços dos trabalhadores e camponeses, a socialização tomasse uma forma tangível” (ROCKER, 2016, p. 46). Por essa razão, neutralizar a revolução que ocorria na Espanha, passou a ser um dos objetivos das potências estrangeiras.

A partir de setembro de 1936, a URSS de Josef Stalin, ocupa o espaço deixado pelas democracias europeias e promete fornecer regularmente armamento bélico para a república espanhola. Em troca, o governo republicano deveria frear por todos os meios os processos de transformação revolucionária encabeçados pelos anarquistas. Para Stalin, uma revolução não-leninista e antiautoritária era mais perigosa para URSS do que o perigo fascista (LE LIBERTAIRE & LE MONDE LIBERTAIRE, 2002).

No mesmo mês, a CNT aceita colaborar com o governo da Catalunha rebatizado na ocasião de Conselho de Defesa da Generalitat. Segundo Juan Gómez Casas (2006), esse foi o primeiro triunfo das forças políticas da *Generalitat*, uma vez que a CNT e a FAI viram Companys desmontar o Comitê das Milícias Antifascistas em prol de um exército reformado, ao decretar que antigo código marcial devia ser aplicado às colunas anarquistas. O Conselho de Defesa da Generalitat também passou a exercer funções que até então estavam sendo exercidas pelos sindicatos cenetistas devido à pressão revolucionária. A partir desse momento, com o respaldo da CNT:

as forças da ordem seriam reforçadas e o setor oficial iniciaria a guerra psicológica contra a revolução, baseada em slogans que visam reforçar a disciplina, o comando único, e manter a primazia de um objetivo acima de tudo: vencer a guerra (CASAS, 2006, p. 257).

Ao mesmo tempo, o governo Central dava lugar ao Conselho de Defesa, formado pelo líder socialista Largo Caballero, que solicitou a participação da CNT no governo. Inicialmente, a confederação anarquista hesitou em participar, mas no decorrer dos eventos da revolução e do conflito armado, acabou por aceitar o convite de Caballero e passou a colaborar com o governo. Juan Garcia Oliver assume o ministério da Justiça, Juan Peiré a Indústria, Juan Lopez Sàncnez o Comércio, e Federica Montseny a Saúde (Idem). No entanto, “os anarquistas quando aderem ao governo, também se tornam governo” (CARNEIRO; SOARES & UEHARA, 2016, p. 50).

Em dezembro de 1936, Stalin replica que dará seu apoio oficial ao governo republicano em troca de postos chave no Conselho Supremo de Segurança, a polícia política. Dois dias após a declaração oficial, o jornal soviético *Pravda* anunciava: “Na Catalunha já começou a limpeza dos trotskistas e dos anarcossindicalistas. Ela será conduzida com a mesma energia empregada na URSS”. Logo após a proclamação da república, o jornal comunista *La Batalla* publicava “Faísmo = Facismo” (LE LIBERTAIRE & LE MONDE LIBERTAIRE, 2002).

Segundo Maurício Tragtenberg, a posição de Stalín era de formar uma frente antifascista para derrotar Franco e os militares nacionalistas. A luta armada não seria para defender o socialismo ou as transformações revolucionárias que estavam acontecendo na Espanha naquele momento, mas sim pela defesa da democracia liberal contra o fascismo internacional. Posição essa adotada pelo Partido Comunista Espanhol (PCE), que obedecendo as diretrizes da Terceira Internacional, defendeu a posição de Stálin. “Nem fascismo, nem socialismo: democracia liberal sim, era o lema do Partido Comunista Espanhol” (TRAGTENBERG, 2011, p. 271).

Porém, os anarquistas não lutavam para defender bandeiras democratas liberais, lutavam para defender a revolução impulsionada por eles próprios. Lutavam para defender coisas tangíveis, como as terras ocupadas nos campos e as fábricas coletivizadas nas cidades. Para os anarquistas, o modo de vencer o fascismo era pela mudança nas relações de propriedade. Sem a coletivização econômica e social, acreditavam os

anarcossindicalistas da CNT, seria impossível mobilizar os trabalhadores na luta contra o fascismo (Idem, p. 271).

Aos poucos, o governo central de Largo Caballero cede às diretrizes de Stalin. Em 24 de dezembro, o governo central proíbe o porte de armas fora da linha do *front*. No mês seguinte suprime os Comitês de Abastecimento e os Comitês do Pão, o que resulta na organização deliberada da penúria, em particular para os combatentes no *front*. A partir de abril de 1937, as armas param de chegar na Catalunha.

Em março, na cidade de Barcelona, os primeiros embates provocados pelos stalinistas são imediatamente dispersados pelos ministros da CNT no governo. Mas, em maio, ocorre o ataque definitivo dos comunistas e da direita contra os anarquistas da CNT-FAI e os trotskistas do POUM (Partido Operário de Unificação Marxista). A semana sangrenta de Barcelona começa em 3 de maio de 1937. O comissário Eusébio Rodriguez Sala, membro do PSUC, apareceu com um forte aparto policial na central telefônica de Barcelona, naquele momento ocupada pelos anarquistas e os membros do POUM. Salas, que meses antes já vinha arquitetando o golpe junto a *Guardia de Asalto*<sup>16</sup>, havia ele próprio emitido a ordem de missão para tomar a central telefônica, que era mantida pelos operários anarcossindicalistas desde julho de 1936.

Quando os anarquistas protestaram, Salas ordenou que seus homens disparassem contra o prédio. Houve troca de tiros dos dois lados e a *Guardia de Asalto* foi incapaz de avançar. Quanto ao confronto que se iniciará, Rudolf Rocker expõe:

Um alarido surgiu então por toda a cidade e rapidamente espalhou-se até os subúrbios mais remotos: “Traição! Traição! Pegar em armas! Temos que defender a revolução!”. Tudo isso ocorreu de forma completamente espontânea. Os trabalhadores sentiram que um ataque tinha sido organizado contra eles, e decidiram preparar-se para defender a si próprios, sem esperar pela decisão de suas organizações. Em pouco tempo, os subúrbios foram transformados em trincheiras. Ficou claro desde o início que o conjunto dos trabalhadores organizados estava do lado da CNT, assim como em julho de 1936 (ROCKER, 2016, p. 108).

Os ministros da CNT no governo central nada fizeram em relação à violência contra os anarquistas, buscaram apenas acalmar os libertários armados de Barcelona. Os

---

<sup>16</sup>*Guardias de Asalto* eram unidades policiais especiais criadas pela República Espanhola, em 1931, para atuar nas áreas urbanas. No início da Revolução Espanhola havia 18.000 *Guardias de Asalto*. Cerca de 12.000 permaneceram leais ao governo da Frente Popular, enquanto outros 5.000 se juntaram aos militares nacionalistas.

embates entre anarquistas e comunistas durou até o dia 6 de maio. Os comunistas então tomam o centro de Barcelona, a CNT emite uma notificação dada pelo secretariado nacional e o *Solidariedad Obrera* pede calma aos trabalhadores. Em seguida, o governo envia seis mil soldados para desarmar os anarquistas. Oficialmente, todos devem entregar suas armas. Os embates provocaram 500 mortes e 1000 feridos. Os eventos de maio foram seguidos diretamente pela queda do governo de Largo Caballero, que foi substituído por uma administração com maior influência dos comunistas. Junto à queda de Caballero, também se encerra a participação dos anarquistas no governo.

Nesse momento, as coletivizações no campo também sofreram ataques e sabotagens do governo republicano. Por intermédio de Antonio Negrín, Ministro da Fazenda, as coletivizações foram boicotadas e negadas a receber recursos e matérias-primas do exterior, necessárias para a manutenção das terras coletivizadas e o prosseguimento do seu trabalho. Posteriormente, as tropas republicanas invadiram as coletivizações, destruindo a produção e prendendo os trabalhadores (TRAGTENBERG, 2011, p. 270).

De Junho de 1937 até o final da revolução, a CNT e a FAI foram perdendo força. A CNT foi se tornando, cada vez mais, uma organização sindical enquanto a FAI foi posta na ilegalidade. Todos esses fatores que vão desde a luta contra os efetivos militares do fascismo internacional, à omissão covarde das democracias ocidentais e à traição do Partido Comunista Espanhol, com os bolcheviques matando os anarquistas com as tropas do governo sob o seu comando, resultaram no fim da revolução libertária na Espanha.

## **A transformação revolucionária na indústria cinematográfica**

A investida militar de julho de 1936, ao abrir o conflito bélico na Espanha, paralisou quase toda a produção cinematográfica. Muitos profissionais e empresários do meio fugiram e deixaram inacabados os projetos de estúdios dos principais centros de produção do país. Madri e Barcelona eram responsáveis por praticamente toda essa indústria, juntamente com Valência, que dispunha de uma produção menor, porém significativa no conjunto da estrutura cinematográfica. O ataque fascista precipitou uma mudança revolucionária que fez os sindicatos de trabalhadores assumirem a organização

e direção dos estúdios de produção cinematografia por meio do sindicato (socialização) ou pelos próprios trabalhadores (coletivização). Essa mudança ocorreu de forma diferente em cada cidade, devido às circunstâncias singulares de cada lugar (DÍEZ, 2003).

A socialização e coletivização foram os processos realizados em regiões que tinham uma forte atuação anarquista. No início da década 1930, estima-se que muitos trabalhadores vivessem da Indústria de Espetáculos Públicos. O processo de socialização acabou por acontecer nos grandes centros urbanos como Barcelona e Madri. Nestas cidades contava-se com empresas cinematográficas dos mais diferentes tipos, o que contribuía para a organização sindical cenetista da indústria de espetáculos. As coletivizações, por sua vez, foram praticadas nas localidades em que a indústria de espetáculos se limitava a apenas algumas salas de cinema, e o número de trabalhadores era tão escasso que estes militavam no Sindicato de Ofícios Variados. Em alguns povoados da região de Aragão, coletivizou-se todos os aspectos da economia municipal, e o cinema e os filmes passaram a ser serviço da comunidade (idem).

Em Barcelona, desde 1930, a CNT atuava fortemente no setor de espetáculos com o *Sindicato Único de Espectáculos Públicos* (SUEP), que contava com um elevado número de filiados entre os trabalhadores de todos os ramos da indústria de espetáculos (cinemas, teatros, estúdios e laboratórios cinematográficos etc.). Além disso, a sua adversária sindical, a UGT, não representava uma disputa política significativa. Não surpreendeu que, nos dias seguintes ao estopim da revolução, a CNT tivesse o total controle da indústria cinematográfica em Barcelona, e que dela surgissem as primeiras medidas para enfrentar a paralisação da indústria cinematográfica, até então sustentada pela iniciativa privada (NOGUER, 1993, p. 49). Na capital Madri, a maior força sindical era da UGT, o que gerou uma situação de permanente tensão com a CNT, com menor expressividade na região. Em Valência, onde havia uma produção cinematográfica menor, porém significativa no conjunto da estrutura cinematográfica, ocorreu uma estreita colaboração entre ambas as centrais sindicais. Essa colaboração se cristalizou com a criação do *Comité Ejecutivo de Espectáculos Públicos* (CEEP), em 17 de agosto de 1936, em que ambas as organizações sindicais contavam com o mesmo número de membros no comitê responsável por coordenar todos os cinemas, teatros e locais de entretenimento socializados em Valência. O CEEP atuou de modo moderado, visando não criar qualquer tipo de conflito com as empresas distribuidoras de filmes (MUÑOZ, 2008b, p. 48).

Após a derrota da investida fascista, a CNT criou uma Oficina de Informação e Propaganda dirigida pelo jornalista Jacinto Toryho, responsável por organizar algumas equipes improvisadas de repórteres que acompanharam as primeiras colunas antifascistas de voluntários no *front* de combate. Entre 19 e 22 de julho de 1936, cinegrafistas filmaram alguns metros de filmes pelas ruas de Barcelona, resultando na primeira obra anarquista: *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, de Mateo Santos (NOGUER, 1993, p. 50). A partir desse momento:

o cinema se converteu em uma arma de luta, utilizada por diferentes organizações políticas do lado republicano como um meio propagandístico em defesa da legitimidade frente aos militares golpistas e como um vento a favor dos diferentes ideais políticos que constituíram a Frente Popular entre republicanos e anarquistas. Assim, a maior parte das atividades cinematográficas durante a guerra estão relacionadas com as diferentes organizações sindicais, os partidos políticos ou as instituições estatais. Esta circunstância determinou a heterogeneidade da produção cinematográfica e a diversificação das mensagens políticas e ideológicas dos filmes, em sua grande maioria reportagens, documentários de informação e propaganda que evidenciam forte contraste com a cinematografia do lado nacional, caracterizada por uma homogeneidade consistente (MUÑOZ, 2008b, p. 49-50).

Um volume de 360 filmes realizados no curto período de dois anos e meio, em meados dos anos trinta, é um feito inédito e deixa evidente a intenção dos anarquistas em construir uma crônica audiovisual, um cinema como testemunho da história e de sua presença propagandística (Idem).

Na Catalunha, a organização anarquista foi a força sindical com maior presença nos diferentes setores da indústria e, desde a criação do *Sindicato Único de la Industria de Espectáculos Públicos* (SUIEP), também denominado como *Sindicato Único de los Espectáculos Públicos* (SUEP, contava com uma numerosa e significativa participação no setor de espetáculos, com 1500 afiliados. O SUEIP ou SUEP, nasceu em um momento de crise provocada pela implementação do cinema sonoro no final dos anos vinte e que visava uma solução para os problemas dos músicos e demais trabalhadores do espetáculo. Em seguida, converteu-se em um dos primeiros setores em que a CNT dinamizou seu movimento social, tornando-se um dos grandes exemplos de sucesso que ocorreram na zona republicana durante a Revolução. O sindicato incorporava os diferentes ramos das artes cênicas: cinema, música, teatro, dança, teatro, variedades etc. Desde sua fundação e

até o final da guerra, Miguel Espinar presidiu o Sindicato de Espectáculos com Marcos Alcón de secretário, um ativo membro da FAI<sup>17</sup> (Ibidem).

A forte articulação da CNT levou o SUEP ao controle de praticamente todas as salas de espetáculos — que em conjunto somavam mais de 150 locais — e facilitou, nos dias posteriores ao ataque fascista, que os trabalhadores realizassem as primeiras ações revolucionárias. Em 21 de julho de 1936, foi declarada uma greve geral e 112 salas de cinema de Barcelona foram tomadas pelos trabalhadores. No decorrer desses dias foram convocadas assembleias que determinaram o ingresso coletivo de trabalhadores no SUEP, o que proporcionou o arranque necessário para conduzir a uma nova organização do meio cinematográfico. Miguel Espinar afirmava que o número de filiados no SUEP havia passado de mil e quinhentos para três mil afiliados. Em agosto de 1937 chegou a bater o número de treze mil e seiscentos afiliados (Idem).

Carlos J. Sanz Alonso comenta que foi significativo o fato dos cinemas e teatros de Barcelona terem sido os primeiros locais a serem ocupados pelos anarquistas, especificamente entre os dias 20 e 25 de Julho de 1936, com o objetivo de instaurar o sistema coletivista estabelecido pela CNT (ALONSO, 1986, p. 14).

Em 26 de julho, os anarquistas nomeiam uma Comissão de Técnicos que se encarrega de preparar um projeto para definir uma nova forma de gestão e trabalho nas salas de cinema e teatro. O projeto é levado adiante pelo presidente da SUEP, Miguel Espinar, mas as diretrizes do projeto revolucionário são planejadas pelo anarquista Juan Garcia Oliver. Em contrapartida, o governo da *Generalitat* criou a *Comisaría de Espectáculos* com Josep Carner e, posteriormente, o *Comité de Cinema de la Generalitat*, encabeçado por Luis Maria Bransuela, inscrito na *Comisaría de Espectáculos* com intuito de controlar as empresas de espetáculos e neutralizar o movimento revolucionário. Porém, tal comissão nunca chegou a funcionar, e o controle completo das produções e distribuições de espetáculos cinematográficos e teatrais ficou nas mãos dos trabalhadores da CNT (MUÑOZ, 2008b).

---

<sup>17</sup> Os principais membros que compunham a direção da SUEP eram o presidente, Miguel Espinar Martínez, que anteriormente trabalhava na bilheteria do cinema Ramblas, em Barcelona, e o secretário geral Marcos Alcón, que participou do Conselho Nacional da CNT entre 1931 e 1933, e em 1937 é designado secretário geral de todos os sindicatos anarquistas de espetáculos da Espanha (DÍEZ, 2003).

Devido a essa presença, acrescida do entusiasmo revolucionário, foi possível organizar e dinamizar todas as atividades cinematográficas e teatrais de Barcelona de 6 de agosto 1936 até maio de 1937. No dia 9 de agosto foi apresentado, então, um projeto de socialização das salas de cinema e teatro, resultando em uma nova e surpreendente estruturação econômica, que reorganizou as diferentes áreas dos espetáculos. Foi estabelecido um novo regulamento de 35 artigos que definiam os aspectos laborais e econômicos dos locais<sup>18</sup>. Estabeleceu-se que cada um dos setores da indústria de espetáculos (Cinema, Teatro, Variedades e Circo) constituiria seu próprio comitê econômico administrativo de forma autônoma, sem nexo de união com as demais, o que deu lugar a criação de um *Comité Económico de Cines* (CEC), encarregado da direção dos locais de projeção em Barcelona:

Art. 35º. Os locais de cinema, tal como se encontram na atualidade, passam todos a depender diretamente do Sindicato para seu normal funcionamento, e todas as reclamações que se apresentem com justificação serão resolvidas pelo Comitê Econômico de Cinemas (SOCIALIZACION, 1936, p. 2).

Esse sistema possibilitou empregar mais de 6 mil pessoas e manter, durante esse período, o funcionamento de 114 salas de cinema, 12 salas de teatro e 10 salas de espetáculos de variedades, sendo cada um destes locais gerenciado por um Comitê Operário formado por representantes de cada seção ou ofício, e por um delegado sindical que atuava como responsável pelo funcionamento das salas e dos trabalhadores (DÍEZ, 2003).

A partir do momento em que o Comitê Econômico transforma a propriedade privada das salas de cinema em propriedade dos trabalhadores e da seção do sindicato a que pertencem, 4 sessões são criadas para melhor administrar as salas: 1) fornecimento, que se encarregava de decorações, vestimentas, acessórios e materiais para as produções teatrais e cinematográficas; 2) programação, responsável por escolher as obras e marcar as datas e os lugares para estrear. Seu papel era impedir que em Barcelona fossem projetados filmes de caráter contrarrevolucionários, ou seja, filmes marcados por um conteúdo reacionário ou que tendessem a desacreditar os postulados de liberdade e

---

<sup>18</sup> O regulamento com seus respectivos artigos foi publicado no jornal *Solidariedad obrera* de 09 agosto de 1936. Disponível em: <http://www.cedall.org/Documentacio/Prensa%20Libertaria/Soli/19360000/19360809.pdf> . Acesso em 18/03/2020.

humanidade que informam a CNT. Em contrapartida, filmes da indústria cinematográfica estadunidense não são impedidos de serem exibidos, mesmo apresentando aspectos ideologicamente duvidosos, dado que os filmes hollywoodianos resultavam em bons rendimentos nas bilheterias; 3) propaganda, responsável pela divulgação das obras produzidas; 4) bilheteria, responsável por depositar o ingresso de todos os locais em um caixa comum, sendo os benefícios resultantes distribuídos entre os trabalhadores; também cumpria a função de investir em novas produções cinematográficas. Deste modo, o dinheiro facilita a estruturação das salas e ao mesmo tempo as próprias salas contribuem com a existência e difusão de um cinema espanhol anarcossindicalista (Idem).

Elena Calvo e Pablo Nacarino afirmam que o setor da indústria cinematográfica foi um dos que melhor funcionaram a nível econômico durante a Revolução, sendo que uma parte da renda obtida nas bilheterias dos espetáculos eram destinadas para os combatentes que lutavam no *front* aragonês. Com a arrecadação da venda de ingressos, também foi possível reformar e construir novas salas de cinema, como o Cine Francisco Ascaso<sup>19</sup> e o Cine Durruti<sup>20</sup>, ambos na cidade de Barcelona (CALVO & NACARINO, 2011).

O comitê econômico estabeleceu que o dinheiro de ingressos vendidos nas bilheterias fosse depositado em um caixa comum. Uma vez saldados os gastos, os benefícios obtidos eram distribuídos entre os trabalhadores segundo uma porcentagem estabelecida. Ao sindicato é atribuído um prêmio de caixa (MUÑOZ, 2008b, p. 54). O novo regulamento do comitê econômico também introduz melhorias de trabalho e a fixação de um horário das salas de exibição (art.10)<sup>21</sup>. Reduz os preços dos bilhetes nas

---

<sup>19</sup> O Cine Francisco Ascaso ficava na rua Bergara, tocando a Plaza Catalunya. A inauguração da sala de cinema deveria ocorrer no verão 1936, mas devido aos percausos provenientes do conflito armado, não pôde ser inaugurada. O espaço só foi abrir as suas portas em 9 de fevereiro de 1939 rebatizado de Cine Vergara. A pequena fachada do edifício foi um exemplo de art deco, com um curioso parapeito de concreto de formas arredondadas que segurava um mastro triplo. Foi a obra do arquiteto Monguió e do decorador Francisco Florensa. Em 1968, o espaço se tornou uma galeria de arte, mas continuou projetando filmes no local. Essa atividade terminou em 1994 quando o espaço foi comprado e transformado em um shopping, encerrando um ciclo de mais de 50 anos de funcionamento (MONCHO, 2020).

<sup>20</sup> Localizado na Gran Via de les Cortes Catalanes nº 565. O Cine Durruti foi inaugurado em 4 de outubro de 1936 com o nome Cine Dorado. Com capacidade de 699 lugares, o cinema só foi se chamar Cine Durruti em 5 de abril de 1938. Após a Revolução, voltou a se chamar Cine Dorado, nome que ficou até 8 de maio de 1994, quando fechou suas portas para abri-las novamente, convertido no Club Dore com dois teatros com capacidade de 441 e 265 lugares. Atualmente mudou seu nome para Cines Aribau Club, e exhibe filmes independentes. Também sedia inúmeros festivais de cinema ao longo do ano, incluindo o Festival de Cinema de Barcelona e o Festival de Cinema Asiático de Barcelona (Idem).

<sup>21</sup> A abertura e conclusão do espetáculo em todos os cinemas de Barcelona e região será uniforme. Nos meses de junho, julho e agosto terá início às quatro da tarde e terminará a uma da manhã; nos restantes

bilheterias – que são iguais para todos os cinemas sem distinção de categorias (art.21)<sup>22</sup> – estabelece uma jornada de trabalho com um teto de 36 horas semanais e um quadro de funcionários de cada sala. São estabelecidos subsídios por questões de doenças, invalidez, velhice e greves entre outros fatores (art. 15.)<sup>23</sup> Também se estipulam férias de um mês e meio ao ano para todos os trabalhadores (art. 20)<sup>24</sup>.

A questão dos salários foi um dos aspectos mais controversos da nova estrutura coletivista por conceder a igualdade salarial e a fixação de um teto máximo de salário de 175 pesetas (art.29)<sup>25</sup>. Foi estabelecida a igualdade salarial entre os sexos, inédito para a época, porém, a medida relativa à uniformização do salário para todas as características e áreas da indústria cinematográfica não foi bem aceita entre os músicos e atores, que ficaram insatisfeitos ao constatarem que seu salário de 15 pesetas diárias só excedia em 5 pesetas o salário recebido pelos combatentes no *front*. No entanto, a igualdade salarial em cada um dos setores do espetáculo somente se manteve durante os primeiros meses da guerra. No final de 1936, a remuneração passou a ser segundo uma porcentagem que, de fato, definiu categorias distintas, sem se retornar à desigualdade que existia anteriormente. Por se sentirem prejudicados pela implementação do “salário único”, muitos trabalhadores acabaram saindo do SUEP. Mesmo assim, o sindicato da CNT continuou sendo majoritário em Barcelona (DÍEZ, 2003 p. 55).

Em 9 de agosto de 1936, os cinemas de Barcelona voltaram a abrir as portas ao público. O SUIEP de Barcelona se encarregou de manter os espetáculos funcionando por todo o período da revolução, com o propósito de manter o emprego de vários

---

meses do ano terá início às três e meia e terminará às doze e meia. A bilheteria será aberta um quarto de hora antes do início do espetáculo e será fechada no verão ao meio-dia, e no inverno, às onze e meia (Solidaridad Obrera 9 de agosto, 1936, p. 2).

<sup>22</sup> As salas de cinema são divididas de acordo com a arrecadação da bilheteira, em quatro categorias. Os preços de bilheteira devem ser uniformes e dias festivos devem reger-se com os mesmos preços dos dias de trabalho, com a exceção de duas sessões à tarde e uma à noite. As instalações de atualidades, documentários e reportagens continuarão a sua mesma modalidade de trabalho (Idem).

<sup>23</sup> Estabelece-se com carácter permanente o subsídio de doença, invalidez e desemprego forçado por motivos de força maior. a) De doença: contribuição completa. b) De invalidez: contribuição gradual segundo o número de pessoas que o interessado mantenha, com um limite mínimo de 70 por cento. c) De velhice: igual ao anterior. d) Parada forçada: Contribuição completa até que sua Seção correspondente não lhe de trabalho em sua especialidade. Estes subsídios se tornarão efetivos quando as possibilidades econômicas do Sindicato o consentiram (Ibidem).

<sup>24</sup> Se farão duas vezes por ano férias remuneradas. Uma no inverno por quinze dias ininterruptos, e outra no verão de um mês de duração, Também não interrompido (Ibidem).

<sup>25</sup> É fixado um limite máximo de salário nas semanais de todas as especialidades de trabalho que compõem o cinema, cujo valor será para a porcentagem mais alta de 175 pesetas por semana (Ibidem).

trabalhadores e para que a vida na retaguarda mantivesse um certo nível de estabilidade apesar do confronto armado. Em 1938 as salas em funcionamento diminuíram muito.

Em relação ao cinema, também não se conseguiu manter o art.26<sup>26</sup> do regulamento que determinava os tipos de filme a serem exibidos nas salas de projeção. Para manter a liquidez de bilheteria exibiram-se filmes comerciais “burgueses”, que não se ajustavam aos critérios estabelecidos, e colocaram obstáculos à exibição de filmes soviéticos para minimizar a propagação do ideal comunista. A dificuldade era a de projetar filmes que mantivessem as pessoas frequentando as salas de cinema, ou seja, era necessário que se exibissem filmes que atraíssem o grande público. Os filmes hollywoodianos eram os que melhor cumpriam essa função, o que desagradava muito o SUIEP, dado que com a socialização, esperavam que o tradicional domínio da indústria cinematográfica por empresas estrangeiras acabasse de vez, o que não ocorreu. O setor de distribuição foi o que apresentou melhores saldos da indústria do cinema, devido aos bons rendimentos que proporcionavam a importação de filmes. Todavia, os pagamentos dependiam de que as empresas estrangeiras dos Estados Unidos, do Reino Unido e da França mantivessem relações de comércio com a Espanha.

Em 11 de agosto de 1936, dois dias depois de socializar as salas, Miguel Espinar se reúne com vários membros da Câmara Espanhola de Cinematografia, organização patronal que representa os distribuidores. Os anarquistas possuem as salas de cinema, mas a Câmara possui algo mais importante: os filmes que nelas são projetados. Desde então, o SUIEP poderia socializar a distribuição, mas, como já dito, isso suporia que as empresas estrangeiras deixassem de enviar filmes. Além disso, Espinar sabe bem que todo o sistema de socialização depende da compra de filmes no estrangeiro, fundamentalmente a produção de Hollywood (DÍEZ, 2003, p. 13).

Entretanto, apesar de não ter ocorrido uma ruptura radical com a programação dos filmes que eram exibidos nos cinemas antes e depois do 19 de julho, certas imposições aos distribuidores de filmes foram adotadas. As demandas que eles deveriam acatar incluíam: 1) repassar o dinheiro arrecadado do primeiro dia de reabertura das salas de

---

<sup>26</sup>Não se exhibirá nenhum filme que tenha um forte teor reacionário ou uma tendência a desacreditar os postulados da liberdade e humanidade que informam a Confederação Nacional do Trabalho. Para a eficácia desta cláusula, o Comité Económico de Cinema estará em contacto permanente com os organismos oficiais de censura cinematográfica” (Ibidem).

cinema para o Comitê Econômico; 2) diminuir em 30% a quantia dos aluguéis de filmes em cartaz e dos novos títulos a serem exibidos. Durante a temporada de 1936-1937 em Barcelona, dos 69 filmes exibidos, 80% eram filmes produzidos por empresas estadunidenses, enquanto a produção espanhola se restringia a apenas 7% desses filmes. A partir da temporada de 1937-1938, as distribuidoras estrangeiras restringiram a disponibilização de novos títulos a serem exibidos. O resultado foi que os cinemas passaram a exibir títulos antigos e considerados de segunda categoria. O receio com novo modelo socializado por parte dos distribuidores espanhóis mostrou-se evidente quando, logo após a criação do Comitê Econômico de Cinemas, em uma viagem a Paris para tranquilizar os distribuidores hollywoodianos, vários empresários aproveitaram para permanecer no estrangeiro e até mesmo passar para a zona nacionalista, evidenciando sua desconfiança e falta de colaboração, e provocando um preocupante declínio de público, nos primeiros meses, diante da impossibilidade de exibir novos títulos.

Outro problema que prejudicou a presença do público nas salas de cinema foi o conflito armado (bombardeios, apagões, escassez de recursos, entre outros percalços). Esses problemas resultaram numa diminuição cada vez maior do público e em um prejuízo para o sistema socializado das salas de cinema. Para os anarquistas, o grande desafio era a ocupação do trabalho com a cultura e o entretenimento. Atentar aos princípios de sua revolução mediante a propaganda, sem que isso prejudicasse a bilheteria, foi um equilíbrio difícil de manter.

Até o final de agosto, apontava-se a falta de iniciativas econômicas para levar adiante uma produção regular, uma vez que haviam sido concluídas as filmagens dos filmes interrompidos pela guerra. Assim, o projeto de socialização avançou ante uma rápida necessidade de manter os trabalhadores atuando em suas funções.

Alguns profissionais do cinema como Ramón de Baños, apostaram em potencializar a produção nacional mediante a implantação de um sistema de quota de tela nos cinemas, com intuito de incentivar a demanda de filmes próprios. No entanto, as iniciativas socializadoras previstas eram consideradas a solução para sair da paralisação o mais breve possível.

O sindicato tentou atenuar o abandono da indústria privada e se dirigiu aos empresários com notificações conciliadoras que se destinavam a atrair o investimento econômico. Assegurava-se que a socialização se efetuará de forma paulatina e com

garantias para os produtores, ainda que estas reivindicações não tivessem obtido resultado algum (MUÑOZ, 2008b).

Os termos do processo de socialização se definem como a transformação da propriedade privada em propriedade dos trabalhadores e do sindicato a que pertencem. Os historiadores concordam em salientar que a socialização libertária da direção das empresas passa a ser de parte dos sindicatos, diferentemente da coletivização em que a propriedade e direção são dos trabalhadores. Ambos os sistemas foram os mais usuais nos meses revolucionários; anularam a intervenção estatal sobre a indústria e deixaram a direção na mão dos trabalhadores. Porém, quando o presidente do sindicato de espetáculos, Miguel Espinar, referia-se à gestão da indústria cinematográfica, sempre utilizava o termo “coletivização”, assim como os outros libertários, visto que ambas as terminações tendiam a se equivaler. A distinção clara entre elas vem da circunstância heterogênea das empresas. Onde o sindicato da CNT era mais forte, ele tomou as rédeas, onde perdia terreno, foram os próprios trabalhadores que assumiram a iniciativa coletivizadora.

Quanto à produção de filmes, Óscar Peyrou (2004) mostra que inicialmente se manteve a propriedade privada dos estúdios e laboratórios da indústria cinematográfica, embora os comitês de trabalhadores privassem os empresários e produtores de algumas funções, como a escolha da equipe responsável por encabeçar um novo projeto (o produtor só poderia escolher o diretor, o operador de câmera, os assistentes de direção e câmera, e o casal de protagonistas). O resto do elenco e do corpo técnico era nomeado pelo comitê que priorizava os seus filiados. No dia 15 outubro de 1936, o *Sindicato da la Industria Cinematográfica*, uma seção do SUEP, decide pela socialização dos estúdios e laboratórios de Barcelona, resultando na criação do Comitê de Produção Cinematográfica, cujo principal objetivo era levar adiante novos projetos cinematográficos que davam empregos aos trabalhadores. Com isso, a bilheteria passou a ser a principal fonte econômica do sindicato. A arrecadação permitia que, além de manter os salários dos trabalhadores, se destinasse uma parte da arrecadação de venda de ingressos em itens para cobrir gastos de novas produções cinematográficas.

O Comitê Econômico buscava através de seus filmes aumentar o número de afiliados da CNT, consolidar o emprego no meio dos espetáculos, entreter o público e criar uma indústria cinematográfica nova. Para esse fim, a SUEP se transformou em *Sindicato de la Industria del Espectáculo* (SIE) e, a partir desse momento, as produções

da CNT-FAI passaram a serem realizadas sob o selo SIE Films, responsável por produzir filmes de propaganda, ou seja, séries de curta metragens destinados a mudar a percepção do público a respeito de determinados temas políticos e sociais.

A SIE Films procurava manter ativas as instalações cinematográficas mediante a realização de uma série de filmes de tipo industrial. “Em linhas gerais, procurou-se criar uma dinâmica de trabalho comparável em técnica e organização ao sistema de estúdios estadunidenses e, ao mesmo tempo, superior ao soviético no que se refere ao conteúdo revolucionário dos filmes” (PEYROU, 2004, p. 34). Dessa maneira, foram realizadas longas metragens de ficção como uma forma alternativa de entretenimento ao cinema burguês. Neste momento, são realizados filmes como *Aurora de Esperanza* (1937) e *Barrios Bajos* (1937).



Cabeçalho da produtora cinematográfica do Sindicato da Indústria de Espetáculos (SIE Films).  
Fonte: <http://archivo.cnt.es/Documentos/cineyanarquismo/home.htm>

Assim como foi com o SUEP, após a realização do documentário *Barcelona trabaja para el frente*, a SIE continuou realizando seus filmes a encargo de outros sindicatos cenetistas. Mas havia um problema: eram poucos os pedidos para novas produções, sem contar que os outros sindicatos e organizações da CNT pensavam que era a própria SIE quem deveria financiar e rodar seus projetos, em vez de eles contribuírem com seu dinheiro para uma maior produção. Essa relação se dava, sobretudo, pelo fato de que os filmes de propaganda dificilmente poderiam recuperar o dinheiro investido em bilheteria.

## **Socialização em Madri**

Na capital espanhola, os efeitos da socialização da indústria cinematográfica, também ocorreram poucos dias depois do ataque fascista de 19 de julho de 1936. Em um primeiro momento, as empresas cinematográficas foram tomadas pelos trabalhadores e passaram a funcionar sob a direção de um comitê operário, dentro do qual puderam participar as múltiplas entidades políticas, pois, ao contrário do que ocorreu em Barcelona, em Madri não havia uma força operária compacta. Dessa forma, a indústria cinematográfica não passou a ser controlada exclusivamente pela CNT, mas também por entidades como as Juventudes Socialistas Unificadas, o Partido Comunista Espanhol, a UGT e as Brigadas Militares.

Quanto aos trabalhadores da CNT, a organização confiscou as empresas cinematográficas em que seus militantes eram maioria, isto é, os *Estudios Ballesteros*, a empresa de dublagem *Fono España*, e 16 locais de espetáculos (Madri possui 62-64 locais). Contudo, este complexo empresarial nas mãos dos anarquistas não se socializa, sendo que cada empresa atua independentemente, controlado por seus empregados em um regime de coletivização (DÍEZ, 2003, p. 32).

A partir desse momento, o número de trabalhadores do meio de espetáculos filiados à CNT começa a crescer repentinamente, contribuindo para a fundação de um Sindicato Único da Indústria Cinematográfica e Espetáculos Públicos (SUICEP). Entre seus dirigentes estavam Manuel Lara, delegado da Comissão Nacional da CNT para o sector de espetáculos e José Iglesias. Além disso, o Comité Nacional e a Federação

Regional de Centro aceitam a sugestão do diretor Armand Guerra em filmar o movimento revolucionário com a mesma equipe e equipamento técnico de seu último filme, *Carne de Fieras* (1936). Surgem assim os primeiros documentários com a marca da SUICEP sobre os acontecimentos no *front*, com o título *Estampas Guerreras* (1936). Entretanto, não há nenhuma cópia conservada desta obra.

Para resolver a questão de modo que a indústria cinematográfica madrilenha funcionasse economicamente, os dirigentes anarquistas buscaram negociar com a UGT, o sindicato majoritário em Madri. Nesse momento, os estúdios cinematográficos madrilenhos permaneciam sob o controle de seus trabalhadores organizados por meio de conselhos operários, que muitas vezes não passavam de conselhos fictícios que pretendiam manter a salvo as propriedades do empresariado. Quanto às salas de espetáculos, muitas funcionavam a serviço de interesses políticos e econômicos particulares, e eram denunciadas pelas organizações operárias. Para resolver estes problemas, a SUICEP, em outubro de 1936, criou um Comité Misto de Apreensões para regular a transição para um sistema econômico socializado de toda a indústria cinematográfica. No entanto, a central executiva da UGT desaprovou esta medida de socialização por ser contra as suas bases sindicais. Por essa razão, a socialização em Madri ocorreu somente nas propriedades que se encontravam sob o controle SUICEP. Assim, em 18 de novembro, as empresas de espetáculos anarquistas passam a funcionar por meio de um caixa único de gastos e ingressos. A ação permitia o repasse de verba para seções de teatro que, devido a saldos negativos em ingressos, eram compensadas com as altas arrecadações das salas de cinema. Parte do dinheiro arrecadado também foi destinada a abrir novos estúdios de filmagem: Ballesteros, Fono España e CEA (este último alugado). Deste modo, foi possível dar trabalho aos membros filiados ao sindicato, suprir a falta de colaboração das distribuidoras estrangeiras e adotar uma infraestrutura industrial que permitisse uma produção própria (ÁRAGON, 2012).

Entre agosto de 1936 e junho de 1937, a SUICEP madrilenha acumula projetos seguindo a linha da SUIEP barcelonesa e produz 24 filmes ao todo: 20 filmes documentais antifascistas, 2 skeets e 2 filmes de longa-metragem, com um investimento de 2 milhões de pesetas, tendo mais 150.000 mil pesetas em manutenção, reparação e conservação dos estúdios (DÍEZ, 2003, p.34).

Todavia, os inimigos da socialização (PCE, PSUC, UGT, *Generalitat*, Governo Central, nacionalistas e setores da burguesia republicana) não deixaram de buscar a

oportunidade de controlar a gestão da indústria dos espetáculos. Insistiam na municipalização (nacionalização) de todas as empresas, resultando em numerosos enfrentamentos com os anarquistas que não pretendiam deixar a atividade econômica em mãos dos políticos, o que para eles era tão grave quando deixá-la em mãos do capital, da nobreza, da igreja e dos militares (ÁRAGON, 2012).

### **Derrocada da indústria cinematográfica socializada.**

A decisão dos anarquistas em avançar com o processo revolucionário enfrenta diversas interferências do governo central por parte do Conselho de Defesa e dos comunistas. Em janeiro de 1937, o Conselho de Defesa cria um Conselho de Espetáculos Públicos com a intenção de controlar todas as salas de cinema e espetáculos de Madri, o que equivalia a nacionalizar a indústria. Em 16 de março de 1937, os espetáculos da capital passam a ser dirigidos pelo diretor do Conselho de Espetáculos José Carreño, enquanto a SUICEP acabou sendo minoritária no conselho. Pouco tempo depois, em Barcelona, a incompatibilidade entre os anarquistas e comunistas levou aos acontecimentos de maio de 1937, quando a CNT e o partido POUM (Partido Operário de Unificação Marxista) enfrentaram a tiros o PSUC (Partido Socialista Unificado da Catalunha) e a UGT pelo controle das comunicações. Estes enfrentamentos resultaram em produções cinematográficas como: *Manifiesto de la CNT-FAI* (1937), *Juventudes Libertárias* (1937), que homenageia os anarquistas mortos durante os acontecimentos de maio em Barcelona e *Venciste, Monatkof!* (1937). Este último não se trata de um filme, e sim um peça de teatro interpretada pelo grupo *Teatro del Pueblo*, baseada na obra de I.N. Steinberg. Esta obra de conteúdo anticomunista foi eleita pela direção da CNT para celebrar o primeiro ano da revolução anarquista em 19 de julho de 1937. Nela incluíam distintas sequências de filmagens que foram rodadas pela SIE Films (Idem, 2012).

Devido a ofensiva do governo republicano, cada vez mais controlado pelas organizações comunistas, a CNT procurou agrupar as diferentes seções sindicais do

espetáculo no Congresso de Valência de 9 de julho de 1937. Neste congresso, foi criada a Federação Nacional da Indústria de Espectáculos Públicos da Espanha (FNIEPE), com a finalidade de unir a atividade confederal e solucionar alguns dos problemas surgidos naquele momento. A FNIEPE buscou constituir uma maior unidade de ação, diminuindo as diferenças particulares entre os trabalhadores de variados ofícios, categorias e espetáculos. Também se propôs a coordenar toda a indústria cinematográfica através de uma produtora nacional, com o objetivo de solucionar a escassez de filmes exibidos, e criar um Comitê de Fornecimentos Nacional, que remetia ao problema de reposições para com os equipamentos de projeção (DÍEZ, 2003).

A FNIEPE teve uma grande repercussão em Madri e Barcelona. Em Madri levou o SUICEP a encurtar filmes longas-metragens, suspender produções e deixar projetos inconclusos. Os filmes continuaram sendo produzidos, mas, agora, pelas marcas *Spartacus Films* e *FRIEPC* (ou *Centro Films FRIEPC*), que realizaram o noticiário *Momentos de España* (1937-1938) com o propósito de competir com o noticiário comunista *España al día*. Manteve-se a realização de documentários, entretanto, com um teor menos revolucionário e mais governamental, e foram contratados artistas e técnicos mais qualificados para os filmes de entretenimento (destinadas a conseguir arrecadação), estivessem ou não filiados à CNT<sup>27</sup>.

Em Barcelona, a FNIEPE fez com que a SIE fosse destituída de todos os encargos de produção cinematográfica de sua gestão, criando, em 2 de agosto de 1937, o Conselho Superior Técnico de Cinematografia (também chamado de Comitê Nacional de Produção). Segundo o Conselho, os filmes longa-metragens não conseguiram grandes êxitos de público e arrecadação por falta de profissionais qualificados, pela elaboração de filmes de uma forma teatral, tanto estética quando narrativamente (ÁRAGON, 2012).

Aos poucos, a falta de orçamento estabeleceu prioridades que fizeram com que a maioria dos filmes produzidos não fosse exibido nas salas de cinema. Também foram suspensas produções que estavam em curso ou em vias de fazê-lo. A partir desse momento, as reportagens sobre os acontecimentos no *front* e na retaguarda passam a ser menos fervorosas e mais alinhadas aos postulados oficiais do governo republicano,

---

<sup>27</sup> Em relação à produção de documentários com teor menos revolucionário e mais governamental, em realidade não é algo que possa realmente ser comprovado, visto que alguns dos filmes realizados hoje se encontram perdidos como: *Madrid sufrido y heroico* (1937), *Teruel por la República* (1937) ou *Aquellas milicias* (1938) (DÍEZ, 2003, p. 36-37).

ênfatizando o novo cenário criado com a integração das colunas anarquistas no Exército Popular. Filmes como *El general Pozas visita el frente de Aragón* (1937), *Teruel a caído* (1937) e *1937: Tres fechas gloriosas* (1938) são alguns exemplos.

Em Madri, o Conselho de Espetáculos foi responsável por acabar com a socialização e encerrar as produções cinematográficas da CNT. A falta de financiamento, juntamente com a escassez de recursos e matérias-primas, e as tentativas de uma união com a UGT no decorrer do ano de 1938, fez com que se constituísse um novo órgão com quase nenhuma atividade real: a Cooperativa Regional de Profissionais da Indústria de Espetáculos Públicos do Centro UGT-CNT. Segundo o seu estatuto, a cooperativa pretendia elevar o nível econômico, cultural e profissional dos trabalhadores do cinema. Todavia, pode-se dizer quanto a este projeto, que:

O que secretamente pretende José Iglesias, secretário geral da FRIEPC, é criar uma organização capaz de subsistir ao final da guerra, para o qual a cooperativa é cercada de pessoas com uma suposta influência do lado franquista. O certo é que os anarquistas madrilenhos suspendem as suas produções para canalizar através deste novo projeto todas as suas iniciativas cinematográficas, mas que nenhuma delas se torna realidade (DÍEZ, 2003, p. 41).

Em Barcelona, após muitos confrontos, toda a atividade cinematográfica passa a depender da *Generalitat*. A falta de financiamento, somada a escassez de novos títulos nas salas de cinema e recursos para a produção de novos filmes, impossibilitaram a indústria cinematográfica de seguir funcionando. Outro motivo que levou à suspensão dos espetáculos, foi a chegada de vários refugiados na Catalunha, posto que as salas de cinema e teatro foram os principais locais utilizados para abrigá-los. As salas que ainda apresentavam condições para realizar projeções sofreram com a falta de novos títulos, com os bombardeios das tropas fascistas e com os recorrentes cortes de energia.

Todas estas ações e a falta de liquidez da União colocaram uma situação de paralisia no sistema produtivo que, na primavera de 1938, estava absolutamente esgotado, a ponto de ter sérias dificuldades para cobrir o pagamento dos salários dos trabalhadores, o que executou com os empréstimos concedidos pelo Comitê Nacional do CNT. Além disso, a falta de filmes e a pouca audiência nos cinemas teve um impacto direto na sobrevivência da rede de socialização (Idem).

Em 23 de janeiro de 1939, a Comissão de Intervenção da Generalitat, juntamente com as organizações da Indústria Pública de Entretenimento UGT-CNT, determinou o fechamento de todos os teatros, estúdios cinematográficos e laboratórios em Barcelona, a fim de facilitar a participação dos trabalhadores na defesa da cidade, tendo em vista a chegada iminente das tropas de Franco. No dia 26, a cidade é tomada pelo exército nacionalista.

Devido à derrota da revolução social para o nazifascismo e as forças políticas internacionais que os apoiaram, os trabalhadores anarquistas do cinema, que colaboraram com as produções libertárias, foram duramente reprimidos pelo regime franquista. Muitos foram fuzilados, como o jornalista e realizador Carrasco de la Rubia; outros passaram anos na prisão, como Juan Saña e o diretor Antonio Sau; e muitos acabaram por tomar o caminho do exílio, como Marcos Alcón, Miguel Espinar, Mateo Santos, Jacinto Toryho, Silva Mistral, Manuel P. de Somacerrera entre outros anarquistas. Com isso, alguns dos filmes realizados conseguiram sair da Espanha, foram conservados e distribuídos em outros países (DÍEZ, 2003). A organização no exílio continuou promovendo atividades com esses títulos, enquanto as obras que ficaram na Espanha foram interceptadas pela censura do regime franquista. A realização de um sistema de produção cinematográfica socializada e um cinema anarquista foi interrompida na Espanha. Atualmente, os filmes que sobreviveram ao tempo e à censura da ditadura, encontram-se conservados em várias filmotecas e centros de arquivo fílmico, sendo da CNT a propriedade intelectual de tais obras (Idem).

Emeterio Díez (2003) e outros historiadores do cinema espanhol argumentam que o “fracasso” da socialização da indústria cinematográfica na Revolução Espanhola ocorreu em razão da CNT criar vários comitês econômicos, que teriam introduzido uma divisão e falta de solidariedade entre os próprios militantes anarquistas. Os trabalhadores que não eram filiados ao sindicato anarquista não recebiam as mesmas oportunidades de emprego em relação aos que pertenciam à central sindical, o que fez com que muitos trabalhadores se declarassem contrários à socialização da indústria. Porém, um fator que foi decisivo para a derrocada da produção cinematográfica anarquista na Espanha, foram as constantes intervenções do Estado republicano e dos comunistas na indústria de espetáculos, com objetivo de derrubar os locais da indústria que foram socializados e coletivizados pelos trabalhadores, e que estavam sob controle dos sindicatos anarquistas. Sem contar, que a indústria cinematográfica sofreu com todas as dificuldades e penúrias

provenientes de um conflito armado, que dificultaram a possibilidade da indústria de espetáculos socializada em seguir adiante.

## **CAPÍTULO 2 - DOCUMENTÁRIOS E REPORTAGENS LIBERTÁRIOS: A REVOLUÇÃO EM IMAGENS**

Este capítulo volta-se à análise fílmica dos documentários e reportagens selecionados, cujo enfoque recai nos discursos e práticas discursivas do cinema documentário. A diferença entre reportagens e documentários é que as primeiras apresentam uma ficcionalização da ação e um planejamento prévio da produção e das câmeras. Nessas produções também se conta com a presença de atores, rodagens em estúdios e uma montagem mais elaborada, em que a responsabilidade do filme é confiada inteiramente a um diretor. Entretanto, “alguns dos filmes que anarquistas chamam de reportagens estão em meio caminho do documental de propaganda, seja por sua estilização ou por suas cenas reconstruídas. Por exemplo, *Bajo el signo libertário* (1936), com uma proposta de cinema dentro do cinema” (DÍEZ, 2003, p. 18).

Desse modo, o capítulo expõe como estas obras cinematográficas buscaram mostrar todo o empenho e esforço dos anarquistas espanhóis, em impulsionar uma transformação social na Espanha, mediante o confronto com as tropas fascistas. Mostra-se também como esse discurso fervoroso nos primeiros momentos da revolução foi se modificando, de acordo com o desenrolar dos eventos.

### **Reportagens de Mateo Santos**

***REPORTAJE DEL MOVIMIENTO REVOLUCIONARIO EM BARCELONA.*** Barcelona, 1936. Produção: *Oficina de Información y Propaganda CNT-FAI*. Direção e comentário: Mateo Santos. Assistente de direção: Manuel Pérez de Somacarrera. Fotografia: Ricardo Alonso. Montagem: Antonio Cánovas. Estúdios: *La Voz de España*. Sistema de som: Fox-Movietone. Laboratórios: *Cinefoto*. Distribuição: José Balart. Duração: 22 min. Conservação: completa, *Filmoteca Española*<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Número 698 do *Catálogo General do Cine de la Guerra civil*; GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996, p. 790-791.

Sinopse: Primeira reportagem da Revolução Espanhola que narra os acontecimentos em Barcelona, de 19 até 24 de julho de 1936. Imagens dos edifícios e das ruas mostram sinais dos recentes combates; a locução em *off* fala da reação fascista rechaçada e combatida por parte do povo espanhol. Barricadas nas ruas e combatentes anarquistas mantêm suas posições e controlam a circulação de veículos. Observa-se edifícios na Praça Catalunha e em avenidas do centro da cidade destruídos pelos combates. As consequências das intensas ações anticlericais são vistas nas fachadas e no interior das igrejas de Belén, La Merced e San Jaime, destruídas pelo fogo. No convento das Salesianas, muitas pessoas contemplam múmias de monjas que foram exumadas e, agora, estavam expostas na entrada do local. No manicômio de Santa Eulália a locução em *off* diz que fascistas disparam lá de dentro contra a população; grupo de guerrilheiros libertários entra em fogo cruzado contra os fascistas. Imagens e objetos de arte sacra são retirados, acumulados na entrada do manicômio e incendiados. Pelas ruas de Barcelona, a grande multidão aplaude a saída das colunas anarquistas para o *front* de Aragão, entre elas a Coluna Durruti. As ações revolucionárias libertam os presos da Cadeia Modelo e transformam igrejas, prédios institucionais do Estado e entre outros locais em Casas do Povo. A reportagem termina com imagens da fachada do edifício do Comitê Nacional (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).



Cabeçalho do filme *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*  
Fonte: DVD Archivo cinematográfico de la revolución española. CNT 1936-1939.  
Editorial FAL, Madri, 2012.

Conforme visto no capítulo anterior, *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (1936) foi o primeiro documentário produzido pelos anarquistas na Revolução. Foi realizado pela Oficina de Propaganda e Informação da CNT-FAI, criada logo após a reação fascista e a cargo do jornalista Jacinto Toryho, secretário de Imprensa e Propaganda da CNT-FAI durante a revolução e responsável por coordenar as primeiras equipes de operadores de câmera que partiram rumo ao *front* de batalha para filmar os embates com as tropas fascistas. Montado e comentado pelo jornalista Mateo Santos, esse documentário mostra as ações dos anarquistas nas ruas de Barcelona, entre os dias 19 e 24 de julho.

Este documentário excepcional, que capta com frieza a agitação revolucionária dos primeiros dias, se caracterizou pelo seu entusiasmado comentário denunciando “a traição de alguns militares sem honra (...) em aliança secreta com a alta burguesia e os corvos negros da igreja que o Vaticano inspira”. Os incêndios ligados às igrejas saqueadas “iluminaram com suas chamas a alvorada vermelha que colore o horizonte espanhol” (GUBERN, 2007, p. 29).

*Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* é um filme com intensa locução verbal. A locução não busca conferir linearidade a uma sequência de imagens e acontecimentos diversos e os detalhes como localização, protagonistas e coordenadas temporais são omitidos ou ignorados. O filme apresenta imagens da situação em que se encontrava Barcelona naquele momento; instante em que a população não buscava o restabelecimento da democracia, nem a exaltação da república. Buscava o que se encontra no intempestivo da revolta, do levante, da sublevação, com os anarquistas e grande parte da população respondendo a séculos de explorações e violências da classe política que dominava o aparato estatal. Por isso ressalta a força do discurso anticlerical e anticapitalista, enfatizando as práticas de destruição e revolta da resposta popular. Na segunda parte da reportagem, são apresentadas as colunas antifascistas saindo de Barcelona em direção a Saragoça. Nos meses seguintes, formou-se outro gênero cinematográfico do anarquismo espanhol: as reportagens do *front* de Aragão.

Segundo Muñoz (2008b), algumas das imagens presentes nesse documentário são as mais conhecidas da Revolução Espanhola hoje em dia, mesmo quando vistas separadamente de sua montagem original. O filme estreou em 14 de agosto de 1936, porém antes da estreia nos cinemas de Barcelona alguns fragmentos do filme acabaram difundidos e inseridos em noticiários e documentários estrangeiros. Isso ocorreu devido

à generosidade dos anarquistas que cederam o documentário visando o apoio e suporte internacional à revolução e no confronto bélico contra as tropas fascistas. Confiaram em José Arquer, um industrial, distribuidor de filmes e representante das equipes de sonorização do estúdio Orpheo-Syncronic, para levar uma cópia do documentário até a França. Em 2 de agosto de 1936, Arquer saiu de Barcelona com uma cópia do filme, mas em vez de ir para o país vizinho seguiu rumo à Berlim, onde o filme caiu nas mãos dos dirigentes da produtora alemã U.F.A (*Universum Film Aktien Gesellschaft*) (CUENCA, 1972). Devido ao seu forte teor anticlerical, o filme foi uma peça oportuna para a contrapropaganda inimiga (cinema fascista), cenas foram editadas e deturpadas. Posteriormente, imagens de igrejas incendiadas e tumbas saqueadas foram utilizadas de forma contrarrevolucionária em filmes nacionalistas como *España heroica (Helden in Spanen)*, 1938) de Joaquín Reig Gosálvez, produzido em Berlim pela produtora *Hispano Film Produktion*, e o filme nazista *La legión Cóndor (Im Kam gegen der Weltfeind)*, 1939) de Karl Ritter.

*Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* se organiza em duas unidades narrativas que seguem cronologicamente a partir da reação fascista de 18 de julho de 1936, em Barcelona. A primeira se concentra no esforço das organizações sindicais e dos trabalhadores espanhóis armados contra os militares fascistas e mostra as consequências dos enfrentamentos por meio de imagens de destruição de edifícios e dos rastros de práticas anticlericais pelas ruas da cidade. A segunda narrativa apresenta outros dois subtemas, a saída das colunas anarquistas para o *front* de Aragão e as mudanças revolucionárias promovidas pelos anarcossindicalistas na organização social em Barcelona. Segundo o historiador José María Claver Esteban, o discurso anarquista presente na reportagem situa o início da Revolução como resposta ao golpe fascista:

A revolução, que se encontrava distante no final de um longo processo histórico, tornou-se mais próxima devido a sublevação militar e à sua sufocação pelas forças proletárias barcelonesas. Mas este triunfo se produziu em uma difícil conjuntura. Sobre as cabeças pairava a sombra da guerra, de uma guerra que é preciso ganhar para não voltar ao antes, um antes caracterizado pela injustiça e a opressão da classe trabalhadora (ESTEBAN, 1995, p. 98).

No relato de Mateo Santos, destacam-se as primeiras ações dos trabalhadores anarquistas para eliminar as forças opressivas da Espanha: os militares, o clero e a burguesia. A locução diz: “militares sem honra, que mancham seus uniformes, aves de

rapina da indústria e dos bancos, corvos negros da igreja, todos eles formam a besta reacionária”. Essa tríade reacionária é referida na reportagem pelas imagens dos espaços arquitetônicos que os simbolizam e foram cenários dos enfrentamentos. “Aparecem como os símbolos derrotados pela força popular” (MUÑOZ, 2008b, p. 100) o depósito de armas Maestranza, o quartel da Capitania Geral, e as igrejas de Belén, La Merced e San Jaime. Dos três, é a igreja que mais recebe ataques por Mateo Santos, cujo forte anticlericalismo encontra procedências no imaginário dos anarquistas espanhóis desde o século XIX. A locução prossegue:

templos da hipocrisia e da maldade, dissimulados sob a máscara da religião, por eles escarnecida e violada. A metralhadora e o fuzil atrás dos altares; atrás das imagens saturadas de liturgia e de incenso, impregnadas depois de pólvora e de blasfêmias.

O ataque ao clero se expressa mais fortemente com as imagens do convento de las Salesas, onde múmias de monjas são exumadas e martirizadas. Essa sequência de imagens foi, posteriormente, a mais utilizada pela propaganda fascista, como um artifício contrarrevolucionário e com o objetivo de difamar e demonizar as ações revolucionárias espanholas naquele momento para os demais países (ESTEBAN, 1995, p. 99).

*Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* apresenta a Revolução como afirmação da rebeldia: “são a expressão do popular, espontâneo e autêntico” (MUÑOZ, 2008b, p. 102). A ação direta e a luta armada são os meios precisos para erradicar o fascismo e as forças que o apoiam, e assim impulsionar a revolução. Por essa razão, as imagens mostram elementos usados tradicionalmente nas lutas populares, como barricadas e armas de fogo. E o elemento fogo, que no imaginário libertário é um catalisador de transformação, é visto com certa expressividade na reportagem.

A locução menciona brevemente a participação de outras forças e instituições ligadas ao governo republicano, como a *Guardia de Asalto* e a *Guardia Civil*, na vitória contra os fascistas sublevados: “outros redutos dos facciosos, dos que traíram sua pátria e mancharam seu uniforme, são atacados em avalanche, bravamente, pelas milícias proletárias e pelas forças ligadas ao governo”. Todavia, não aparecem retratados em nenhuma imagem, justamente porque a reportagem não visa conceder protagonismos, mas sim fortalecer os incógnitos do povo espanhol frente à luta contra o fascismo. Nesta homenagem coletiva que a reportagem de Santos faz à revolução, a presença das mulheres

na luta armada é enfatizada. A participação feminina é registrada pelas imagens das guerrilheiras libertárias portando fuzis pelas ruas de Barcelona sobre os veículos que compõem as colunas antifascistas. Locução em *off*:

Junto aos rapazes de peito firme, as jovens milicianas, belas e gentis sob seu traje de guerra, levantam os punhos prolongados pelas pistolas ao mesmo tempo que seus indómitos corações. Ninguém poderá surpreender na atitude destas valentes moças o mais leve vacilo, a mais leve sombra de medo, sua atitude resoluta sem o menor vislumbre de fanfarronice. O ideal que se acende em seus peitos lhes serve de couraça resistente. Antes de cair nas garras do fascismo, a morte como libertação.

Essas imagens que mostram a participação das mulheres nos primeiros dias da Revolução, entre outras presentes no filme de Mateo Santos, foram posteriormente utilizadas no filme *Libertárias*, de Vicente Aranda, realizado em 1996. É um filme sobre a Revolução Espanhola que expõe uma visão abrangente sobre as mulheres na sociedade. Aborda a participação feminina no *front* de batalha e as experimentações e lutas vivenciadas pelas mulheres anarquistas do movimento libertário *Mujeres Libres*. Logo no início do filme de Aranda, aparecem fragmentos de arquivo fílmico de *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (1936). Junto a esses fragmentos, ao longo da apresentação da abertura, são inseridas imagens, também em preto e branco, com os atores do elenco do filme, como se fizessem parte do documentário produzido por Santos em 1936 (QUINSANI, 2014).

No cabeçalho de *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, a fotografia é atribuída a Ricardo Alonso, porém sabe-se que houve participação de autorias diversas. Atribui-se a fotógrafos amadores a metragem, o que se deduz pela falta de unidade nos planos. Os fragmentos são muito heterogêneos, filmados por operadores que captam as imagens dos acontecimentos de forma improvisada e particular. Praticamente toda a reportagem é estruturada com base em planos conjuntos sem deter-se em mais detalhes, além de algumas partes de edifícios danificados pelos confrontos armados. Abundam as imagens panorâmicas que rastreiam a paisagem da cidade e captam a movimentação das pessoas para descrever o ambiente geral, tomadas em alternância com *travellings* que avançam pelas ruas captando planos dos lugares. Identificou-se as imagens das pessoas circulando pelas ruas, multidões anônimas que aparecem próximas e reunidas ao redor da caravana das colunas antifascistas com seus punhos erguidos para cima. Entre elas, a câmera para por alguns segundos em um grupo de crianças que, com

uma expressão de estupefacção e curiosidade, reúnem-se diante das colunas para gesticular efusivamente no calor do momento. Nota-se a ausência de um script ou de qualquer planejamento prévio (MUÑOZ, 2008b).



*Cenas de Reportaje del movimiento revolucionário en Barcelona (1936).*

Fonte: DVD Archivo cinematográfico de la revolución española. CNT 1936-1939. Editorial FAL, Madrid, 2012.

O plano final da reportagem cumpre com seu papel propagandístico ao enquadrar em tela a faixa do Comitê Regional da CNT-FAI, com o intuito de afirmar a autoria dos primeiros êxitos revolucionários.

O fato de os anarquistas se apoderarem de todas estas armas provocou que se iniciasse o caminho para a revolução. A administração pública se viu sobrecarregada e impotente para controlar a nova situação criada. Precisamente, as últimas imagens da *Reportagen del movimiento libertário en Barcelona* foram filmadas na Via Laietane, onde vemos a antiga sede patronal do Fomento do Trabalho Nacional transformada na sede da central Comitê Regional CNT-FAI, produto da nova Espanha que nasce “sob o amplo signo da liberdade social afirmada pelo sangue daqueles que caíram na luta contra o fascismo” (CRUSELLS, 2006, p. 41).

Nos momentos finais da reportagem, algumas sequências incorporam sons de ambientação como ruídos, vozes distantes, buzinas ou barulho de veículos no trânsito. Esses sons mantêm-se até um momento de diminuição do volume. Nesse momento os planos são mais descritivos das ruas e fachadas dos edifícios, com movimentos de câmera que viajam pelos espaços centrais da cidade até chegar ao Comitê Regional da CNT-FAI e assim encerrar a reportagem.

***BARCELONA TRABAJA PARA EL FRENTE***. Barcelona, 1936. Produção: *Comité Central de Abastos*. Direção e comentários: Mateos Santos. Assistente de direção: Clemente Plà. Diretor de fotografia: Robert Porchet. Assistente s de fotografia: Joan Mariné e J. Castillo. Montagem: Antonio Cánovas. Assistente de operador: J. Castillo. Laboratório: *Cine foto*. Distribuição: *Nuevo Cinema*. Duração: 21 min 56 s. Conservação: completa, *Filmoteca Española*<sup>29</sup>.

Sinopse: documentário sobre a atividade do Comitê Central de Abastecimento em Barcelona. As imagens mostram a produção e distribuição de suprimentos e provisões que são enviados para mercados, hospitais e para o *front* aragonês nos primeiros meses da revolução. São mostradas cenas de diferentes seções da indústria de alimentos coletivizada: produção de alimentos enlatados, sopas, laticínios e biscoitos. O percurso segue por outras indústrias sob a direção de um comitê operário da CNT. Caminhões se deslocam até Santa Coloma para fornecer alimentos produzidos e que são obtidos mediante um vale emitido pelo escritório local de abastecimento. Em sequência, imagens do luxuoso hotel Ritz de Barcelona convertido em um restaurante popular, com emblemas da UGT e CNT na fachada principal. No interior do hotel são exibidas imagens das cozinhas e do refeitório lotado de pessoas sentadas em longas mesas. Na sequência final é mostrado o acampamento da Coluna Durruti, perto de Bujaraloz, onde os guerrilheiros da CNT-FAI aparecem cozinhando uma *paella* (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).

Após *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, Mateo Santos foi encarregado de realizar outro projeto documental, dessa vez para o Comitê Central de Abastecimento. *Barcelona trabaja para el frente* é um documentário que mostra a organização e a distribuição alimentícia pelos trabalhadores anarquistas para abastecer os

---

<sup>29</sup> Número 74 do *Catálogo General do cine de la Guerra civil*; GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996, p. 115.

guerrilheiros no *front* e a população na retaguarda. No entanto, as dificuldades de abastecimento e o prenúncio de racionamento que pairava sobre a população fizeram com que o filme fosse retirado antes mesmo de sua estreia (GURBEN, 2007).



Cabeçalho *Barcelona trabaja para el Frente* (1936).

Fonte: DVD Archivo cinematográfico de la revolución española. CNT 1936-1939. Editorial FAL, Madri, 2012.

Ramón Sala Noguier comenta que quando o documentário estava finalizado e pronto para ser exibido nas salas de cinema, determinados fatores políticos e econômicos contribuíram para que não estreasse, suspendendo quaisquer exhibições naquele momento. Isso ocorreu porque o Comitê Central de Abastecimento estava prestes a ser dissolvido e, naquele momento, a população de Barcelona já começara a sentir os primeiros percalços da escassez e do racionamento de comida em função do conflito bélico. Por essas razões, considerava-se inconveniente mostrar imagens exuberantes de produção e distribuição de alimentos em um momento de penúria que se agravou no decorrer dos meses. O filme de Mateo Santos foi rapidamente arquivado sem estrear, não sendo mais mencionado e muito menos constando no catálogo das produções do SUEP (NOGUER, 1993, p. 70).

Todos os indícios confirmam esta hipótese, pois não há impressões hemerográficas do filme que deveria ter sido rodado entre final de agosto e início de setembro de 1936. Constatou-se que o documentário não aparece programado nos cartazes dos cinemas nem se publicam anúncios ou comentários sobre sua próxima estreia no *Solidaridad Obrera*, como era habitual quando se tratava de produções vinculadas à CNT. O fato de não ter estreado expõe claramente como a realidade se impõe acima da vontade propagandística das reportagens (MUÑOZ, 2008b, p. 110).

O controle da CNT sobre o abastecimento na Catalunha resultou na coletivização do principal mercado de frutas e verduras de Barcelona, além do comércio de ovos e peixes; os comitês cenetistas também coletivizaram os matadouros e o comércio de laticínios. Da mesma forma, substituíram intermediários e atacadistas que afetavam inúmeras mercadorias e pequenos comerciantes. Todavia, a dissolução do Comitê de Milícias Antifascistas e a recuperação do controle sobre os abastecimentos por parte do governo da *Generalitat* contribuiu para que o Comitê de Abastecimento fosse dissolvido em 6 de outubro de 1936. Em seu lugar, foi criado o Departamento de Abastecimento integrado ao Ministério da Agricultura da *Generalitat*. A condução inicialmente ficou a cargo do anarquista Josep Domènech, responsável por introduzir o cartão de racionamento para controlar a distribuição de alimentos e suprimentos que começavam a ficar escassos. Em dezembro do mesmo ano, Domènech foi substituído pelo comunista Joan Comorera, o que contribuiu para aumentar as desavenças entre os anarquistas e os comunistas do PSUC. Essas diferenças se tornaram mais acentuadas à medida que a falta de alimentos crescia. O filme *Barcelona trabaja para el frente* foi realizado nesse contexto e, por essa razão, os anarquistas se empenharam em utilizar o filme como prova testemunhal irrefutável frente às desqualificações feitas pelos comunistas (Idem).

A estrutura do documentário é organizada em dois blocos articulados que conectam os temas principais: a revolução no *front* e na retaguarda. Contudo, seu foco são as mudanças revolucionárias realizadas pelos sindicatos anarquistas na organização e produção de alimentos. Por meio da locução em *off* são apresentados pequenos relatos detalhados que descrevem o funcionamento de armazéns e fábricas da indústria agroalimentar de Barcelona, coletivizadas pelos comitês anarquistas. O filme parte de um enunciado próximo ao dos informativos da época, caracterizados pela locução descritiva, didática e direta (Ibidem).

Outro tema abordado pelo documentário é a participação feminina no trabalho industrial, amplamente retratada em suas atividades produtivas em diversas sequências.

Pontualmente, nestas sequências, estabelece-se a relação entre os trabalhadores na retaguarda e os guerrilheiros no *front* de combate, à medida que a narração introduz comentários sentimentais que atribuem algumas atividades do “papel tradicional da mulher”, como o cuidado e a proteção dos membros das colunas antifascistas. A locução diz: “Estas moças, como aquelas, cosem sem dar ponto de descanso porque trabalham para seus irmãos do front”.

O texto narrativo dessa sequência, que fala sobre o “papel tradicional da mulher”, expõe o pensamento de grande parte dos anarquistas da época acerca da emancipação feminina. Segundo Émilienne Morin<sup>30</sup>, companheira do anarquista Buenaventura Durruti, muitas mulheres anarquistas ainda ouviam de seus companheiros: “essas teorias de vocês são muito boas, mas a anarquia é uma coisa e a família é outra”. Com Durrutti, Morin argumentou que teve muito mais sorte. “Diferente dos outros espanhóis, ele lavava louças, fazia comida, não só quando estava escondido e eu trabalhando (...). É claro que Durrutti e eu nunca nos casamos (...). Ir a um cartório de registro civil não é muito comum entre anarquistas” (MORIN apud CARNEIRO; SOARES; UEHARA, 2016, p. 28-29).

A resistência das mulheres nas ruas, nas barricadas e, posteriormente, no *front* de batalha nos primeiros momentos do conflito armado, foi aos poucos direcionada, pelas autoridades da Frente Popular, para a atuação na retaguarda. As mulheres passaram a ocupar o espaço nas fábricas e a auxiliar as famílias dos combatentes, o que gerou indignação e resistência entre as colunas anarquistas e o POUM. Segundo Rafael Quinsani:

além de militarização do conflito armado, as estruturas patriarcais contribuíram para o deslocamento de muitas mulheres contra sua própria vontade; para a atuação na retaguarda. Diversos cartazes produzidos no período ressaltam a importância do trabalho nos sindicatos, no campo e nas indústrias. A unidade feminina é requisitada sob os auspícios da pátria e do antifascismo, sempre valorizando a atuação da retaguarda como uma ação de caráter heroico. Podemos afirmar que se tinham diversas campanhas e cartazes, como estes citados, eles confirmam que havia mulheres no front e que existia a possibilidade de ida, entretanto, esses cartazes referendavam a posição patriarcal da sociedade num âmbito, mas estrutural ao valorizar o desempenho na retaguarda (QUINSANI, 2014, p. 127).

---

<sup>30</sup> Émilienne Morin, conhecida como Mimi-FAI, francesa e filha de anarcossindicalistas. Era estenógrafa e trabalhou no jornal antimilitarista *O que dizer...*, fundado por Sébastien Faure, na França, em 1916 (CARNEIRO; SOARES; UEHARA, 2016, p. 28).

No documentário, uma das sequências mais notáveis sobre os acontecimentos na retaguarda é a do Hotel Ritz, tomado pelos sindicatos operários e convertido em um restaurante popular. Em consonância com o tom radiante da narração, essa sequência celebra o êxito da revolução anarquista:

O Hotel Ritz, que era apenas acessível para as pessoas asseadas, converteu-se em um refúgio amigável para as pessoas da cidade. Em suas grandes cozinhas se prepara a comida para todos que vão ao hotel para saciar seu apetite. Os amplos refeitórios que antes ocupavam maquiadas e frívolas donzelas, grandes banqueiros, capitães da indústria, aristocratas ociosos e aventureiros internacionais de todos os tipos, agora estão abarrotados de homens e mulheres humildes que seguem o ritmo da sociedade que se está criando.

A locução em *off* ao encerrar o documentário cumpre a tarefa propagandística que a reportagem busca ilustrar ao identificar o êxito da revolução com a participação libertária no combate contra às tropas fascistas: “Após a refeição, o acampamento do companheiro Durruti retorna às suas atividades. Ao fundo, entre duas tendas, a bandeira da F.A.I. destaca-se como símbolo de vitória”.



Hotel Ritz convertido em restaurante popular pelos sindicatos operários da CNT e UGT.  
Fonte: DVD Archivo cinematográfico de la revolución española. CNT 1936-1939. Editorial FAL, Madri, 2012.

## As reportagens dos Aguiluchos da FAI

Com o avanço da Coluna Durruti pelas terras aragonesas, foi realizada uma série de reportagens intitulada *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*. O termo *aguilucho* (gavião) é utilizado de forma geral para denominar os guerrilheiros libertários que lutavam no *front* aragonês. No jornal *Solidaridad Obrera*, *aguilucho* denominava indistintamente todos os guerrilheiros presentes no *front* entre Saragoça e Huesca. Cinematograficamente, esse termo é citado pela primeira vez em *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* de Mateo Santos, em uma sequência de plano fechado que mostra um jovem guerrilheiro, enquanto a locução em *off* descreve: “Este guerrilheiro libertário vigia com gesto sóbrio e olhar de jovem *aguilucho* para não se deixar surpreender pelo fascismo”.

Segundo José Maria Claver Esteban, o termo *aguilucho* mostra um aspecto iconográfico sobressalente nos textos dos primeiros documentários anarquistas, aspecto também presente nos cartazes de propaganda da CNT-FAI, que esboçam a figura mitológica de Ícaro. Enquanto as numerosas alusões textuais nos documentários se concentram na figura do *aguilucho*, como referência metafórica para caracterizar a figura do guerrilheiro libertário, nos cartazes correspondem à exaltação dos jovens combatentes que, assim como Ícaro, alcançam o céu, fazendo alusão à revolução anarquista (ESTEBAN, 1995, p. 101).



Cartaz da CNT com a figura de Ícaro.  
Fonte: <http://affiches-combattants-liberte.org>

Essa série de reportagens documentais é constituída por quatro partes que narram o avanço dos guerrilheiros libertários da CNT-FAI pelos *pueblos* aragoneses às margens do rio Ebro, nas províncias de Saragoça (Bujaraloz, Gelsa, Pina de Ebro, Osera, Farlete) e Huesca (Siétamo). No entanto, com o tempo, a segunda parte restou incompleta. Os acontecimentos registrados nas reportagens correspondem ao período de final de julho a meados de outubro de 1936. Foram três os fotógrafos responsáveis pelos registros visuais: Pablo Willy, Pablo Wescheuk e Adrién Porchet, posteriormente foi incorporado ao grupo o fotógrafo Félix Marquet. A equipe de filmagem era formada por nove membros que partiram com os guerrilheiros libertários da Coluna Durruti para filmar a crônica das primeiras ações no *front* de batalha (NOGUER, 1996, p. 70-71).

As reportagens são caracterizadas pelo tom jornalístico, que mistura o jornalismo informativo com a propaganda e dramatização dos fatos. O texto dos três primeiros episódios é de autoria do jornalista Jacinto Toryho, e a quarta parte é de autoria do desenhista, jornalista e cineasta Ángel Lescarbourea, mais conhecido pelo seu apelido, Les. Há entre os documentários uma notável mudança na construção narrativa, os dois primeiros apresentam uma exposição irregular, enquanto nos seguintes há uma maior coerência no relato e uma maior preocupação com os aspectos plásticos. Nestes, são eliminados praticamente toda a música e hinos da obra, substituindo-os por diálogos entre os guerrilheiros libertários (os diálogos eram simulados e dublados em estúdios) e barulhos e ruídos dos combates armados com a intenção de criar elementos mais dramatizados (MUÑOZ, 2008b).

Ángel “Les” Lescarbourea defendia veementemente o trabalho realizado pelos primeiros jornalistas a serviço do sindicato da CNT, uma vez que, tendo ou não experiência como operadores de câmera, arriscavam suas vidas para obter tomadas expressivas dos combates armados no *front*. Há de se levar em consideração que o operador de câmera intervém diretamente na criação de um filme, ao mesmo tempo em que participa nos fatos presentes, sublinha Les em seu texto “Alborear del cinema revolucionario”, publicado no jornal *Solidariedad Obrera* em 10 de dezembro de 1936:

Falou-se com certo desdém daqueles companheiros que se ofereceram como voluntários, sem hesitações, quando se tratou de filmar os *fronts* de batalha. (...) Deixaram suas famílias, possíveis cadeiras de Comitês ou cafés da cidade etc. Foram para o *front* e deram o melhor de si. A sua experiência era necessária e eles não se importavam com o que muitos eternos fracassados chamam de fracasso (LESCARBOUREA, 1936, p. 10).

Ainda nesse texto, Lescarbourea confirma as observações a respeito da falta de preparo técnico dos cinegrafistas que compunham as primeiras equipes do *front* aragonês. Entretanto, ressalta a importância histórica e documental do material que foi produzido como resposta às críticas negativas sobre a qualidade técnica:

E na retaguarda (...) caíram como coiotes famintos sobre aqueles que abandonaram a perspectiva cidadã de conhecer, pelo menos, o verdadeiro povo que atua na Revolução Espanhola. E quando se julgou o trabalho desses guerrilheiros do pré-cinema revolucionário, era muito cedo; apenas os primeiros fotogramas foram encadeados de maneira apressada para servir a voracidade do público barcelonês (Idem).

Ainda no mesmo texto, Les comenta sobre a hostilidade com que foram recebidos os operadores de câmera no início das primeiras jornadas, o que contraria a maneira pelas quais eles aparecem nas reportagens. Em *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*, os guerrilheiros libertários aparecem saudando sempre alegres e sorridentes para os operadores de câmera, o que não condizia com a situação real, uma vez que eles não eram aceitos pelos companheiros anarquistas. Essa situação mudou quando os repórteres cinematográficos se mostraram os mais corajosos entre aqueles que arriscavam suas vidas no *front* de batalha (MUÑOZ, 2008b, p. 125). Quanto a esta questão, o cineasta suíço Adrién Porchet, um dos integrantes da equipe de reportagem que acompanhava a Coluna Durruti, comenta em uma entrevista a Michel Froidevaux:

Eu estava terminando um filme chamado *Hogueras de la noche* – Fogueiras da noite – (título premonitório!) e na noite de 19 de julho não percebi que ia haver uma revolução. Pensei que fossem novamente greves, manifestações. Logo depois, milicianos do sindicato de espetáculos públicos da CNT vieram ao estúdio e nos disseram que precisavam de um operador para a linha de frente. Então eles me levaram para o *front*.

(...) Um dia, houve um ataque da cavalaria fascista e da força aérea cerca de dez quilômetros de distância. Disseram-me: você está vindo para o *front* conosco? Respondi-lhes: Farei meus relatos e minhas filmagens da guerra daqui. Um deles enfiou uma arma na minha bunda, avisando-me: ou você vem para o *front* conosco ou vai permanecer aqui. E foi assim que eu fui para a linha de frente e comecei a filmar a luta diretamente. Aos poucos fui me acostumando com a guerra, participei de reuniões de pessoal. Lembro-me de Durruti gritando comigo, recomendando que eu largasse minha câmera e pegasse uma arma, mas respondi: eu dou mais coragem a seus homens com minha câmera do que com uma arma! (FROIDEVAUX, 1981).

Les também reivindicava o trabalho dos operadores cinematográficos como uma prática indispensável para a revolução. Para ele, o ato de filmar e a luta são ações comparáveis, argumento que se manteve presente desde as *Oficinas de Prensa y Propaganda* da CNT, e amplamente encorajado em seus artigos publicados nas revistas *Popular Film* e *Tiempos Nuevos*.

As imagens da série *Aguiluchos de la FAI* documentam cinematograficamente momentos imprescindíveis da luta armada na Revolução Espanhola, antes da formação do Exército Regular, quando são detalhados aspectos cotidianos das colunas antifascistas. Essas imagens captam os primeiros momentos da Revolução no *front* de batalha e os aspectos cotidianos das colunas antifascistas. As breves sequências dos guerrilheiros libertários em “cumplicidade e camaradagem com os homens no *front*, os escassos planos dirigidos a Durruti, a luta nas trincheiras, constituem um fresco e vivo retrato dos primeiros momentos da luta armada” (Ibidem, p. 125). Tais momentos, emblemáticos e libertários, foram exaltados por meio desses relatos cinematográficos, além de terem sido amplamente divulgados pela literatura e historiografia anarquista.



Operador de câmara no *front* aragonês

Fonte: <http://archivo.cnt.es/Documentos/cineyanarquismo/home.htm>

**AGUILUCHOS DE LA FAI POR TIERRAS DE ARAGÓN. Reportaje nº 1, ESTAMPAS DE LA REVOLUCIÓN ANTIFASCISTA.** 1936. Produção: *Asociación Internacional de Trabajadores, Sindicato Único de Espectáculos Públicos, AIT-SUEP-CNT-FAI*. Fotografia: Adrién Porchet e Pablo Willy. Comentários: Jacinto Toryho. Locutor: José Soler. Adaptação e direção musical: José Dotras Vila. Estúdios de sonorização: *La voz de España. Orquesta de Sindicato Único de la Industria do Espectáculo*. Laboratório: *Cine foto*. Duração: 19 min 02 s. Conservação: completa, *Filmoteca Española*<sup>31</sup>.

Sinopse: documentário sobre as atividades da Coluna Durruti no *front* de Aragão durante os meses de julho e agosto de 1936. A coluna descansa e se abastece no recém-ocupado povoado de Bujaraloz, onde os habitantes colaboram com os guerrilheiros, dando-lhes abrigo para dormir. Prossegue a marcha da coluna em ônibus e caminhões. Em uma parada, Durruti inspeciona o terreno e a coluna se divide em duas para avançar ao redor dos povoados de Pina de Ebro e Gelsa; nessa ação também participam guerrilheiros membros das juventudes libertárias. Após a tomada de Gelsa, os camponeses do povoado retornam às suas atividades agrícolas com apoio dos guerrilheiros libertários (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).

Os eventos narrados nessa reportagem focam nas atividades da Coluna Durruti, que junto das outras colunas anarquistas, saiu de Barcelona para o *front* aragonês, em 24 de julho de 1936, com o objetivo de recuperar a província de Saragoça, tomada pelo exército fascista, e apoiar o avanço de outras colunas no norte de Aragão, na província de Huesca. A Coluna Durruti avançou até as proximidades de Saragoça, onde estabeleceu, no dia 27 de julho, uma base provisória na cidade de Bujaraloz, localizada a 69 quilômetros de distância a sudeste de Saragoça. No dia seguinte, partiu para Ebro com objetivo de tomar os povoados de Pina e Osera e assim aproximar-se de Saragoça. Logo após a coluna pôr-se em marcha, deparou-se com a realidade do conflito armado. A aviação fascista bombardeou a coluna para interceptá-la, obrigando-a retornar a Bujaraloz. A coluna manteve sua base no povoado por um período que se estendeu por 18 meses. Em outra investida da Coluna Durruti, os guerrilheiros libertários foram vitoriosos e conseguiram tomar Pina e Osera. No entanto, a 20 quilômetros de Saragoça

---

<sup>31</sup> Número 10 do *Catálogo General do cine de la Guerra civil*; GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996, p. 125-126.

foram detidos pelo rio e em uma reação das tropas fascistas da capital aragonesa (PAZ, 2016).

Devido à escassez de armamentos, a Coluna Durruti estava impedida de realizar ataques constantes, e assim se produziram lutas esporádicas. Na espera e expectativa de receber reforços e efetuar uma forte ofensiva contra Saragoça, os combatentes anarquistas se dedicaram a promover atividades revolucionárias como “a implantação de uma nova estrutura social baseada na coletivização” (MUÑOZ, 2008b, p. 128). Em praticamente todas as cidades e vilarejos localizados à margem norte do rio Ebro, os anarquistas ocuparam os povoados sem muita relutância e com o apoio dos camponeses.

O primeiro capítulo da série *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* estreou em Barcelona, no dia 28 de agosto de 1936, nos cinemas Savoy<sup>32</sup>, Actualidades<sup>33</sup>, Publi-Cinema<sup>34</sup> e Atlàntic<sup>35</sup> (SOLIDARIEDAD OBRERA, 27/08/1936, p. 6)<sup>36</sup>. Nesse capítulo articulam-se dois focos dramáticos que concentram a atenção do relato do início e do final do filme. O primeiro, refere-se à instalação da base das colunas em Bujaraloz; o segundo, trata da primeira vitória contra os militares fascistas nas margens do rio Ebro, no povoado de Gelsa. Em meio a estes dois eixos são inseridas informações dispersas como os veículos e o arsenal bélico que dispunham as colunas, a relação de Durruti com os guerrilheiros libertários de sua coluna e as tarefas agrícolas realizadas pelos camponeses dos povoados da região. Não há uma trama definida e tampouco há um desfecho definitivo que encerre o relato, desse modo, a estrutura da narração fica aberta. Apesar de

---

<sup>32</sup> Situada na Passeig de Gràcia nº 86, a sala de cinema Savoy foi fundada em 28 de setembro de 1935 pelo fotógrafo Josep Massana e projetada pelo cenógrafo Joan Vila Pujol. Acabou por fechar as portas em 28 de junho de 2001 devido a dificuldades financeiras (MONCHO, 2020).

<sup>33</sup> Situada na Rambla de Catalunya nº 37, a sala de cinema Actualidades veio substituir o antigo cinema Lido, inaugurado em 10 de outubro de 1929. Tinha por finalidade projetar filmes que seguiam o sucesso do estilo informativo, que consistiam em documentários sobre os acontecimentos recentes, que obtinham cada mais expressividade nas salas de cinema naquele período. O cinema esteve em funcionamento até o final da revolução, quando o edifício foi convertido em um terreno para construir a agora extinto Cine Alcázar, inaugurado em 16 de setembro de 1939 (Idem).

<sup>34</sup> Situado no Passeig de Gràcia nº 57, comportando duas salas com capacidade para 470 e 360 espectadores, o Publi-Cinema foi inaugurado em 3 de abril de 1932. Em 1974, o antigo edifício que comportava o cinema foi demolido, e o terreno usado para construir um novo prédio que abrigaria o novo Publi-Cinema no seu subsolo. O cinema encerrou as suas atividades em 31 de julho de 2005 (Ibidem).

<sup>35</sup> Situado na Rambla de Catalunya nº 122, o Atlàntic foi inaugurado em 31 de maio de 1936. Durante a Revolução, passou a ser um dos principais locais de exibição dos documentários produzidos pelos anarcossindicalistas da CNT-FAI. A sala de cinema foi definitivamente fechada em 16 de janeiro de 1987 (Ibidem).

<sup>36</sup>Disponível em :

<http://www.cedall.org/Documentacio/Prensa%20Libertaria/Soli/19360000/19360827.pdf> (acesso em 19/07/2020).

ser uma reportagem de guerra, não são mostradas cenas de combate; estas são apresentadas indiretamente por meio de alusões do locutor, com exaltação das vitórias e conquistas das colunas anarquistas. Trata-se dos primeiros combates realizados no *front* aragonês, cujo resultado foi favorável aos guerrilheiros libertários, por isso o otimismo e a confiança no tom da alocução se confirmam (MUÑOZ, 2008b, p. 129-131).

**Los «Aguiluchos de la F.A.I.» por tierras de Aragón**

(ESTAMPAS DE LA REVOLUCION ANTIFASCISTA)

Mañana, jueves, se estrenará en Barcelona el reportaje cinematográfico sobre la marcha de la columna de Durruti por tierras de Aragón. A los cines Savoy, Actualidades, Publi-Cinema y Atlantic, corresponde el estreno simultáneo en la capital de Cataluña de esta pieza documental de gran valor histórico.

Ha sido realizada por el equipo cinematográfico del Sindicato Único de Espectáculos Públicos, corriendo el revelado a cargo de los laboratorios "Cinefoto", y la sincronización musical y literaria a cargo de los estudios "La Voz de España", socializados arribos por los trabajadores, bajo el directo control sindical de la C. N. T.

El eminente compositor, maestro Dotras Vila, ha llevado a cabo, con singular acierto, la adaptación musical de la cinta, en la que dentro del conjunto de una música sugestiva y amena, destacan el himno anarquista "Hijos del pueblo" y el himno confederal "¡A las barricadas!", ejecutados a gran orquesta.

Nuestro compañero, Jacinto Torrho, se ha encargado del texto literario.

Trecho do jornal Solidariedade Obrera (27/08/1936) sobre a estreia de *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*.  
Fonte: <http://www.cedall.org/Documentacio/Prensa%20Libertaria/Soli/19360000/19360827.pdf>

O enunciado coloca a luta como uma questão moral, assim se atribui o compromisso dos guerrilheiros libertários com a revolução ao sindicalismo revolucionário, em que a união entre os revolucionários anarquistas é mais importante que a tática militar: “Não há prazer comparável ao que proporciona o esforço por um ideal que se ama com todo fervor. Veja a disposição que trabalham estes companheiros que arriscam suas vidas a cada instante”, diz a locução da reportagem.

O guerrilheiro libertário é apresentado como um trabalhador que luta pela revolução, um trabalhador combatente, um guerrilheiro da liberdade e não um soldado. Segundo Esteban (1995), a figura do guerrilheiro é caracterizada nos textos documentais por uma série de adjetivos viris: temerário, impetuoso, valente, bravo e detentor de grande vontade. Entre eles, é a figura de Durruti a que melhor concerne o aspecto iconográfico do guerrilheiro libertário, aspecto fortemente presente no discurso fílmico das primeiras obras cinematográficas produzidas na Revolução. Isso se exprime nesta primeira reportagem da série dos *aguiluchos* no texto narrado por Jacinto Toryho: “Durruti, estatura de gigantes e coração de criança, músculos de aço, vontade inabalável, toda bondade e simplicidade”. Também presente no texto, Toryho usa referências históricas e literárias como El Empecinado<sup>37</sup> e Don Quixote para aludir à figura de Durruti, o primeiro pela temeridade e coragem do guerrilheiro e o segundo pelos fervores heroicos do fidalgo de La Mancha (ESTEBAN, 1995, p. 101). Porém, apesar da imagem de Durruti ser muito presente nessa reportagem, o enfoque principal está no coletivo. Nas cenas em que ele aparece, nunca está sozinho, encontra-se rodeado por seus companheiros, evitando qualquer tipo de protagonismo da imagem do anarquista leonês.

Em diferentes momentos do relato, a locução reforça a colaboração e parceria dos camponeses aragoneses com as organizações anarquistas:

os vizinhos se dispõem a ajudar na medida do possível os guerrilheiros da FAI da Catalunha que os libertaram da bestialidade fascista. (...) Todos os habitantes de Bujaraloz cooperam com grande entusiasmo com a luta antifascista. Luta decisiva, sem quartel nem trégua, onde se inicia um novo rumo de progresso e justiça social para a vida espanhola.

---

<sup>37</sup> El Empecinado (o obstinado) se refere a Juan Martín Díez (1775-1825), um dos líderes da guerrilha que lutou contra a invasão napoleônica de 1808, na Guerra Peninsular. Foi um militar liberal e entusiasta da Constituição de Cádiz. Executado pelo regime de Fernando VII após a restauração absolutista (GARCÍA, 2017).

Nos títulos de crédito da reportagem aparecem ilustradas duas imagens significativas. Uma incorpora a figura de um guerrilheiro da FAI junto da bandeira *roja y negra* da organização; a outra é uma representação metonímica de um tinteiro e um revólver, para referir-se ao jornalista Jacinto Toryho, que realiza os comentários na reportagem. “A pena e a arma, ícones da propaganda revolucionária aparecem reunidas na imagem que simboliza a um personagem chave na construção do discurso anarquista” (MUÑOZ, 2008b, p. 135), durante a Revolução Espanhola.



Cenas de Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón (1936).

Fonte: DVD Archivo cinematográfico de la revolución española. CNT 1936-1939. Editorial FAL, Madri, 2012.

Para ambientar a parte sonora da reportagem, são usadas canções libertárias como *Hijos del Pueblo* e *A Las Barricadas*, que cumprem a função de identificar e destacar os guerrilheiros libertários na reportagem. O documentário começa e se encerra com estas canções, além de serem repetidas em outras sequências do filme, no avanço da coluna anarquista pelas estepes aragonesas, ou quando os guerrilheiros libertários tomam posições de ataque. Durante toda reportagem inexistente qualquer efeito sonoro, de som ambiente à margem da música orquestrada, o que dá maior ênfase e destaque a voz do locutor (Idem, 137-138).

**AGUILUCHOS DE LA FAI POR TIERRAS DE ARAGÓN. Reportaje n° 2.** Barcelona, 1936. Produção: *Asociación Internacional de Trabajadores, Sindicato Único de Espectáculos Públicos, AIT-SUEP-CNT-FAI*. Fotografia: Adrién Porchet, Pablo Wescheuk. Comentário: Jacinto Toryho. Redação de títulos: Llord e Les. Locução: José Soler. Sonorização: J. Bosch Ferràn. Adaptação e direção musical: José Dotras Vila, Orquestra do SUEP. Estúdios de sonorização: *La voz de España*. Laboratório: *C.I.S.A.E. Cine foto*. Duração: 7 min 16 s. Conservação: completa, *Filmoteca Española*<sup>38</sup>.

Sinopse: A Coluna Durruti descansa em uma pequena igreja de Pina de Ebro. Os guerrilheiros libertários aproveitam as proximidades das águas do rio para banharem-se. Um grupo de voluntários estrangeiros realiza tarefas de inspeção do terreno para preparar o próximo ataque a Osera. A artilharia organiza o local para o ataque e escava trincheiras. Após o ataque vitorioso sobre Gelsa e Osera, os guerrilheiros descansam ao final do confronto (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).

A segunda reportagem de *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* estreou em 12 de setembro de 1936, no cinema Actualidades. De acordo com a seção de propaganda e divulgação cultural do jornal *Solidariedade Obrera*, o filme se manteve em cartaz durante todo o mês de outubro em sessões simultâneas em 11 salas (SOLIDARIEDAD OBRERA, 09/1936 e 10/1936).

Essa reportagem tem continuidade narrativa com o capítulo anterior, pois diz respeito à vitória em Gelsa. O relato se organiza em três unidades narrativas: a primeira refere-se ao descanso da coluna estacionada em Pina de Ebro e às atividades de prospecção do terreno para organizar os próximos avanços. A segunda parte narra o ataque à estação de trem de Pina, onde se entrincheiram militares nacionalistas. O terceiro trecho recorda a vitória em Osera com imagens das casas do povoado destruídas após o confronto com o exército fascista.

Nessa reportagem, aparece pela primeira vez uma breve sequência de ação no campo de batalha, que mostra o avanço dos guerrilheiros libertários. Por meio de planos fixos, são mostrados os combatentes parados entre as árvores de um bosque à espera do próximo passo. Na sequência, a composição de quadros leva o espectador a acompanhar o avanço dos combatentes. Essas imagens foram posteriormente usadas em outras

---

<sup>38</sup> Número 11 do *Catálogo General do cine de la Guerra civil*; GARCÍA & Ibáñez, 1996, p. 126.

produções cinematográficas da CNT como *Milícias antifascistas en Aragón*, descrevendo os ataques que ocorreram no *front* aragonês. Outra breve sequência da reportagem mostra os guerrilheiros libertários em um momento de descanso, enquanto se banham no rio Ebro. Essa sequência anedótica responde à vontade de mostrar uma certa preocupação higiênica dos guerrilheiros, com o cuidado do corpo e da saúde (MUÑOZ, 2008b, p. 141). O tema da higiene corporal e a relação com a saúde aparece constantemente em publicações da imprensa anarquistas, sendo uma das possíveis razões desse tema estar presente na reportagem. Um comentário de Afonso Martínez Rizo sobre as colunas em Aragão confirma: “nos vestimos como bandoleiros esfarrapados, sem dar importância alguma à indumentária embora sempre obsecados pela limpeza, banhando-nos em quantos rios encontrarmos” (RIZO, 1936, p. 6).

***AGUILUCHOS DE LA FAI POR TIERRAS DE ARAGÓN. Reportaje nº 3, LA TOMA DE SIÉTAMO.*** Barcelona, 1936. Produção: *Asociación Internacional de Trabajadores, Sindicato Único de Espectáculos Públicos, AIT-SUEP-CNT-FAI*. Fotografia: Adrién Porchet e Pablo Wescheuk. Texto de comentário: Jacinto Toryho. Estúdios de sonorização: *La voz de España*. Laboratório: *C.I.S.A.E. Cine foto*. Duração: 25 min 2 s. Conservação: completa, *Filmoteca Española*<sup>39</sup>.

Sinopse: a reportagem concentra-se na tomada de Siétamo. Os guerrilheiros libertários da Coluna Durruti passam por vários povoados até tomarem posições nas proximidades do povoado de Siétamo. O ataque começa com bombardeios da artilharia e da aviação republicana. Os guerrilheiros libertários se aproximam por um bosque e penetram no povoado; avançam atirando contra o inimigo e erguendo barricadas. Uma vez finalizado o ataque com êxito, os moradores de Siétamo confraternizam com os guerrilheiros e retomam o trabalho no campo (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).

Essa reportagem exhibe os eventos que ocorreram durante a batalha de Siétamo, pelos bombardeios da aviação republicana, que começou em 30 de julho de 1936. Os combatentes do exército republicano e das colunas antifascistas tiveram sérias dificuldades durante o confronto devido à falta de munições e de armas pesadas. Em 31 de agosto, ocorreu uma última investida contra as tropas fascistas que contou com

---

<sup>39</sup> Número 12 do *Catálogo General do cine de la Guerra civil*; GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996, p. 127.

reforços das colunas Ascaso, Lenin, e a segunda coluna do POUM. Além, claro, da Coluna Durruti formada por mil combatentes que se deslocaram desde o sul de Saragoça. No combate final, em 12 de setembro, marcado por momentos intensos de trocas de tiros e bombardeios, o povoado foi conquistado pelos guerrilheiros libertários; “casa por casa”, como é descrito na reportagem (MUÑOZ,2008b, p. 144).

Assim como as reportagens anteriores, o enfoque principal das imagens e da narração está nas colunas anarquistas, os militares republicanos e as outras unidades políticas presentes que ajudaram a realizar o ataque não aparecem nas imagens da reportagem. O anarquista Félix Marquet, que participou da filmagem dessa reportagem como ajudante de câmera de Adrién Porchet, foi responsável por uma parte das tomadas apresentadas. De acordo com Muñoz (2008b), o testemunho das tomadas de Porchet trazem informações muito relevantes e enfocam questões centrais, entre elas, o fato dos combates mais fervorosos se realizarem à noite, o que impedia muitas filmagens de serem feitas devida à falta de luz e de recursos técnicos na época. Quando o povoado foi conquistado, os ataques foram reconstituídos nos mesmos cenários onde haviam ocorrido, só que em plena luz do dia. Félix Marquet também acrescenta outros detalhes que descrevem os frequentes momentos de perigo que vivenciaram os operadores de câmera. Destaca a coragem de Adrien Prochet que nos primeiros dias da luta armada vivenciou momentos de perigo devido ao seu envolvimento nas colunas anarquistas como repórter de guerra. O fotógrafo suíço decidiu arriscar-se para obter imagens expressivas, como descrito por Marquet:

Já perto do povoado, arrastando-nos pelo chão, seguimos as diferentes fases do ataque. A visão era quase impossível, pois os fuzis e as metralhadoras não paravam de disparar um instante. (...) Tinham que defender uma colina do povoado, de onde se controlava a estrada de Huesca. Esta estrada foi tomada pelos rebeldes na primeira jornada. Dessa mesma colina pude filmar o bombardeio de Siétamo por nossa aviação. Porchet se portou muito bem nos momentos de perigo. Sem reparar em nada, andou sozinho até o povoado, carregando a câmera. Mas antes me entregou a “Debríe”, em um local seguro, e me disse: “Eu levo a ‘Eyeme’ e você com essa não deixe de filmar todas as fases do bombardeio”.

(...) Eu tinha que atravessar todos os dias a estrada de Huesca para levar até Porchet os chassis do filme virgem que carregava em Sipán e retornava com outros de filme já gravados.

(...) Uma tarde, Porchet ousou entrar numa casa abandonada com intuito de fotografar os fascistas, mas não conseguiu cumprir com o seu objetivo, além disso, esteve a ponto de ficar nela para sempre. Graças ao auxílio de um grupo de milicianos que se viram obrigados a disparar

intensamente com suas armas, Porchet pôde sair ileso de sua façanha. Foram queimados alguns metros de filme gravados que se tivessem sido salvos teriam constituído um documento inestimável para a história do cinema revolucionário. Foi devido a uma garrafa de líquido inflamável que foi derrubada nele<sup>40</sup>.

A terceira parte da série documental dos *Aguiluchos de la FAI* estreou em 3 de novembro de 1936 no cinema Publi-Cinema (SOLIDARIEDAD OBRERA, 10/11/1936). Ao que tudo indica, existiu outra reportagem intitulada Siétamo, com a fotografia de Adrién Porchet, comentários de Angél Lescarbourea e montagem de Antonio Graciani. Todavia, essa reportagem atualmente encontra-se desaparecida (MUÑOZ, 2008b).

Este documentário é o terceiro de uma série que dedicou 4 números à atividade da coluna Durruti em Aragão e, pelo menos, outros 5 à defesa de Madri. Fernández Cuenca atribui o comentário a Les, e o som aos estúdios Acoustic, dados que contradizem o cabeçalho do filme; também atribui a montagem a Antonio Graciani, no cabeçalho conservado não figura o responsável por esta função. As diferenças entre a informação fornecida por Fernández Cuenca e a que figura na cabeceira poderiam estar relacionadas com a utilização de dois títulos (*Aguiluchos de la FAI por terras de Aragón / A tomada de Siétamo*), possivelmente montaram duas versões, ou dois cabeçalhos para este documentário (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996, p. 127).

*La Toma de Siétamo* foi o primeiro relato cinematográfico anarquista dedicado inteiramente a um episódio específico da luta armada contra os militares fascistas. Por essa razão, a reportagem apresenta uma estrutura narrativa diferente das anteriores. Segue uma progressão dramática característica de filmes de ficção, além de incorporar elementos de dramatização em algumas cenas protagonizadas pelos guerrilheiros libertários, como a adição de falsos diálogos extradiegéticos em diversos momentos da reportagem. O documentário mostra e narra os fatos como se tudo ocorresse em um contínuo presente, com intenção de criar um relato com uma trama envolvente:

A estrutura que sustenta o relato está organizada em três blocos sequenciais: a preparação do assalto, o ataque ao povoado (momento de máxima tensão) e o desfecho feliz com a vitória. Na primeira unidade se descreve todo o itinerário que empreendem as centúrias anarquistas desde Bujaraloz até chegar por estrada a Siétamo, e a posterior tomada de

---

<sup>40</sup>\_DE SOMACARRERA, Manuel Pérez. “Cómo se filmó la toma de Siétamo”, *Ilustración Ibérica* nº 3, Barcelona, março de 1938. In MUÑOZ, 2008b, p. 145, seleção do autor, tradução nossa.

posições nos arredores do povoado com as milícias através do campo. O segundo bloco detalha o paulatino cerco ao povo empreendido desde as trincheiras dos arrabaldes com a ajuda da aviação, os milicianos abrem aberturas em algumas casas para entrar e avançar até a praça. O terceiro módulo refere à vitória e mostra o efeito devastador sobre os edifícios do vilarejo após o combate (MUÑOZ, 2008b, p. 146).

A reportagem conta com momentos de encenação, guerrilheiros libertários se tornam atores improvisando ao representarem ações diante da câmera. Reconstituem os acontecimentos que ocorreram durante o combate, utilizando-se como cenário da paisagem que foi palco da situação real. Esses momentos de reconstituição visam recriar, da melhor maneira possível, as ações e momentos fervorosos dos guerrilheiros durante a batalha. Por isso são inseridos diálogos nessas cenas, com intuito de dar mais vivacidade ao relato e assim favorecer uma tensão dramática. Diferente dos capítulos anteriores, *La toma de Siétamo* carece de trilha sonora musical, utilizada apenas no começo e no final da reportagem. No lugar das canções musicais orquestradas, o fundo sonoro utiliza ruídos de vozes, saudações, palmas, estilhaços, veículos motorizados, aviões, tiros, entre outros sons que se ajustam às imagens exibidas para manter a percepção de realismo do documentário (Idem).

***AGUILUCHOS DE LA FAI POR TIERRAS DE ARAGÓN. Reportaje nº 4, LA BATALLA DE FARLETE.*** Barcelona, 1936. Produção: SUEP para CNT-FAI. Fotografia: Adrién Porchet. Diálogos: Les. Montagem: Antonio Graciani. Estudios de Sonorização: Acoustic. Laboratório: Cine foto. Duração: 16 min 40 s. Conservação: completa, *Filmoteca Española*<sup>41</sup>.

Sinopse: documentário sobre a atividade da Coluna Durruti na zona de Osera, Pina de Ebro e Bujaraloz, durante os meses de setembro e outubro de 1936. Em Bujaraloz, os guerrilheiros libertários convivem com os moradores do povoado em uma nova organização social. Os combatentes partem para uma nova ação ofensiva; os mecânicos recentemente chegados de Barcelona revisam as unidades de transporte antes da partida. A aviação fascista bombardeia a estrada de Osera para dificultar a chegada de novos reforços às colunas antifascistas. Inicia-se o confronto. Maqueiros retiram os primeiros

---

<sup>41</sup> Número 79 do *Catálogo General do cine de la Guerra civil*; GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996 p. 158.

feridos da batalha. Um combate aéreo é travado, um avião fascista é derrubado e um avião republicano faz uma aterrissagem forçada. Ao terminar o confronto, os guerrilheiros libertários vitoriosos descansam enquanto leem exemplares do jornal *Solidariedad Obrera* (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).

*La batalla de Farlete* encerra a série de reportagens dos *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*. Entretanto, não aparece nenhuma referência aos *Aguiluchos* nos títulos de crédito, aparece apenas como *La batalla de Farlete (Documental N°4)*. O título também contradiz o relato que apresenta, uma vez que é dado a entender que as ações das colunas antifascistas se realizaram nas proximidades de Osera e não em Farlete, como é divulgado (MUÑOZ, 2008b, p. 151).

Os acontecimentos presentes na reportagem se referem a um episódio ocorrido entre os dias 4 e 16 de outubro de 1936. Os eventos narrados na reportagem se desenrolam em paralelo ao contexto político daquele momento, em que a CNT-FAI estabeleceu com o governo da *Generalitat* o compromisso de prioridade na luta contra os militares nacionalistas. Em 22 de outubro de 1936, a CNT-FAI e a UGT-PSUC fizeram um acordo para transformar as colunas antifascistas em unidades militares obrigatórias hierarquizadas. Isso resultou na militarização das colunas, que se constituíram posteriormente como o Exército Popular (Idem).

A reportagem estreou em Barcelona no dia 23 de novembro de 1936, e ficou em cartaz até abril de 1937 (SOLIDARIEDAD OBRERA, 09/1936 - 04/1937). O filme permaneceu tanto tempo em cartaz devido ao seu forte conteúdo propagandístico. Nessa reportagem, a trama se desdobra em três blocos narrativos: A primeira abordagem se refere aos preparos realizados em Bujaraloz para coordenar as próximas ações de combate, enquanto os camponeses trabalham no campo integrados à nova organização social revolucionária. No segundo bloco, são introduzidas cenas dramatizadas para preencher a descrição dos combates por terra que ocorreram nas colinas da serra próxima a Osera. Na parte final, são mostrados os guerrilheiros libertários no acampamento de Pina de Ebro, onde descansam após o desfecho vitorioso do combate.

A narrativa presente na sequência da batalha mostra momentos da ofensiva das colunas anarquistas. Como na reportagem anterior, *La Toma de Siétamo*, são acrescentados na narrativa aspectos específicos do conflito armado, como a vigilância cuidadosa sobre o inimigo fascista e a preparação da artilharia para o combate. São acrescentados, ainda, comentários sobre as táticas de guerrilha praticadas pelas colunas

anarquistas. De acordo com Muñoz (2008b), esses comentários têm uma finalidade política, pois visam ressaltar o empenho e as práticas dos guerrilheiros libertários frente às atuações do Exército Regular. A locução diz:

A batalha a ser travada contra a cavalaria moura não ocorrerá. A tática aconselha a esconder os nossos cavalos, alvo fácil para a artilharia e aviação inimiga. A implementação de guerrilhas e o disparo ininterrupto em grupos será mais eficaz e decidirá a vitória.

O texto defende a organização das colunas anarquistas marcadas pela ausência de hierarquias entre os seus integrantes e a total supressão de todos os atributos militares. Outra questão referente ao texto narrativo é a definição dos guerrilheiros libertários como trabalhadores combatentes, “sangue proletário”, “guerreiros do povo”.

O discurso da reportagem enfatiza o avanço revolucionário como a garantia da vitória do confronto bélico contra o exército fascista, também aborda os primeiros feitos revolucionários que ocorreram no campo com as coletivizações agrárias. A locução afirma: “no campo, regado com sangue proletário, o novo camponês da revolução trabalha, os seus olhos fixos na colheita de um pão coletivo. Não no céu, mas na terra, o ideal de redenção futura está firmemente estabelecido”.

Como no capítulo anterior desta série de reportagens, *La batalla de Farlete* introduz cinco pequenos momentos de dramatizações, que contam com sobreposições de falsos diálogos diegéticos em planos próximos dos guerrilheiros mostrados na tela, embora sem procurar uma sincronização perfeita entre os diálogos e as imagens. Outra questão relativa à reportagem é que, de toda a série sobre os *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*, este capítulo, conforme aponta Muñoz (2008b), é o primeiro a optar por introduzir planos longos que reforçam o quadro textual, além de enquadramentos fechados dos combatentes que visam destacar a iconografia do guerrilheiro libertário.

**MILICIAS ANTIFASCISTAS EN ARAGÓN.** Barcelona, 1936. Produção: CNT-FAI. Idioma original: castelhano. Duração: 4 min 56 s. Conservação: incompleta *Filmoteca Española*. Fragmento *Archivo Filmoteca de Cataluña*<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Número 543 do *Catálogo General do Cine de la Guerra civil*; GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996, p. 632.

Sinopse: imagens de guerrilheiros libertários nas localidades de Quinto e Pina de Ebro, nos primeiros meses da guerra. Nas pequenas elevações do terreno, eles procuram a melhor posição para armar a artilharia e seguir para a próxima ofensiva ao povoado de Osera. Os enfrentamentos que teriam ocorrido em Pina de Ebro, finalizam com a vitória das colunas anarquistas. No final, imagens dos danos sofridos pelo recém-tomado povoado (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).

*Milicias Antifascistas en Aragón* é considerada uma reportagem de montagem realizada na Oficina de Propaganda da CNT-FAI. Ela recebe esta dominação justamente por reutilizar fotogramas dos capítulos um e dois da série de reportagens *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* e de outras reportagens. Os primeiros capítulos de *Aguiluchos* foram filmados entre os meses de julho e agosto. Muñoz (2008b) aponta para a possibilidade de *Milicias Antifascistas en Aragón* corresponder a recapitulações feitas antes da finalização do terceiro capítulo da série, filmado em meados de setembro. Também é plausível que estes fotogramas sejam fragmentos do noticiário *España Gráfica (1936-1938)*, exibido nas salas de cinema de Barcelona (atualmente não há nenhum número conservado desse arquivo fílmico). Para fundamentar sua suposição, Muñoz sublinha o seguinte texto publicado no jornal *Solidaridad Obrera* em 27 de agosto de 1936:

Para esta quinta-feira é anunciada a estreia da interessante reportagem “Sucesos Revolucionarios del Frente de Zaragoza”, um filme atual, editado pelo *Sindicato Único de Espectáculos Públicos*, nos mesmos campos de batalha do *front* aragonês. Este é o terceiro noticiário sobre a temática bélica que se projeta nos cinemas socializados de Barcelona, e após este seguirão outros que constituirão a crônica viva da guerra atual, que nos envolve intensamente. Tão interessante quanto as anteriores, e perfeita na técnica, mostra o carácter guerreiro heroico das nossas milícias, na sua marcha sobre Saragoça. Repleto de novos aspectos da luta antifascista, este noticiário será exibido nos salões Savoy, Actualidades, Publi-Cinema e Atlântic, a todo o público ansioso por emoções (UN NUEVO, 1936, p. 3)

Em razão do fragmento conservado desta obra cinematográfica estar incompleto, não há referências concretas que permitam ao espectador identificar a localização exata das colunas anarquistas mostradas no filme. Ao que tudo indica, este relato é um compilado atemporal sobre as primeiras ações no *front* aragonês durante o verão de 1936. A locução da reportagem segue os mesmos moldes que *Aguiluchos de la FAI*, ao divulgar

e exaltar as ofensivas realizadas pelos combatentes anarquistas. O texto narrativo também reforça a iconografia do guerrilheiro libertário traçado nas reportagens anteriores.

## Documentário de Ángel Lescarbourea

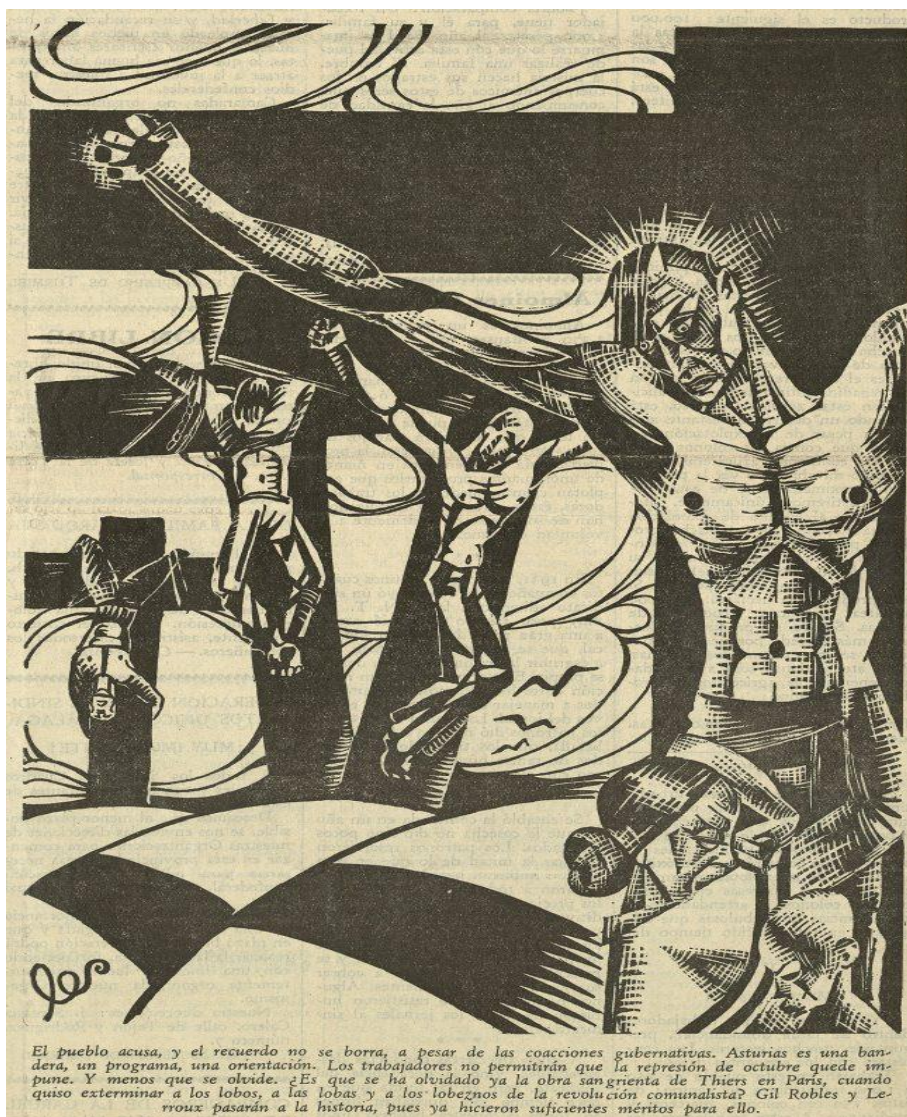
Ángel Lescarbourea Santos (1911-1978), ou “Les”, como assinava seus desenhos e artigos, foi jornalista, ilustrador de revistas, criador de fotomontagens e cineasta. Inspirado pelo seu tio Mateo Santos, diretor da revista de cinema *Popular Film*, iniciou sua trajetória como jornalista na imprensa libertária da época, onde atuou como crítico de arte, narrador de contos, ilustrador e escritor. Publicou em vários jornais e revistas como *Ágora* (1931-1932, Barcelona), *Nueva Humanidad* (1933, Barcelona), *Tiempos Nuevos* (1934-1938, Barcelona), *Tierra y Libertad* (1930-1939, Barcelona), *Popular Film* (1926-1937, Barcelona), entre outros periódicos que contribuíram para criar “o perfil de sua tipografia e sua peculiaridade iconográfica” (MUÑOZ, 2008a, p. 418). Suas obras de fotomontagens aparecem em diversas publicações da revista *Tierra y Libertad* durante o ano de 1933. Seu posicionamento libertário, contra toda e qualquer forma de autoridade, principalmente a do Estado, expressou sua discordância para com o governo republicano da época. Segundo ele, o governo republicano exercia uma política homicida contra os trabalhadores, sendo representado como um conjunto de assassinos e exploradores.

Les também foi o realizador de diversas conferências voltadas às artes, ministradas em centros libertários de Barcelona como *La Torrassa*, *Pueblo Nuevo* e *Les Corts y Sants*. Mateo Santos participou em numerosas ocasiões desses encontros, principalmente quando se tratava de atividades cinematográficas onde se projetavam filmes europeus e estadunidenses seguidos de debates com os participantes, dando continuidade à prática dos cineclubes que começaram a ocorrer durante o período republicano na década de 1930. Na Revolução Espanhola, Les realizou um dos primeiros documentários de propaganda para o SUEP, *Bajo el signo libertário* (1936), e também foi responsável por escrever os comentários e diálogos da reportagem *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón nº 2* (1936), *Madrid Tumba del fascio nº 5* (1936), *Teruel ha caído* (1936), *La columna de Hierro hacia Teruel* (1937), *Frente de Teruel* (1937) e *Madera* (1937), este último um documentário sobre o sindicato de madeireiros de

Barcelona que encontra-se desaparecido, embora alguns fragmentos estejam no filme *Amanecer sobre España* (1938) de Louis Frank. Les também é o autor da fonte e ilustrações presentes na série de reportagens *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*. Defensor da revolução social através da arte, colaborou intensamente com Mateo Santos nas atividades da ACE na propagação do cinema por meio de ateneus libertários (Idem, p. 421).



Ilustração *Primero de mayo*, Ángel Lescarbourea, Les. 08/1936.  
Fonte: <http://www.graficaanarquista.com/autor/angel-lescarbourea/>



*El recuerdo no se borra*, Ángel Lescarbourea, Les. Tierra y Libertad, 24/01/1936  
 Fonte: <http://www.graficaanarquista.com/autor/angel-lescarbourea/>

**BAJO EL SIGNO LIBERTARIO.** Barcelona, 1936: Produção: SUEP para CNT-FAI. Direção: Les. Assistente de direção: A. Martínez. Fotografia: D. García. Coordenação: Juan Pallejá. Títulos: Artel. Intérpretes: Grup Art Lliure. Duração: 15 min 35 s. Conservação: completa, *Filmoteca Española*<sup>43</sup>.

Sinopse: um grupo de cinegrafistas do sindicato da indústria de espetáculos públicos parte de Barcelona para o *front* de Aragão até chegar em Pina de Ebro. Os habitantes do povoado, com auxílio da CNT, estabelecem a coletivização das terras e

<sup>43</sup> Número 64 do *Catálogo General do cine de la Guerra civil*; GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996, p. 150.

colheitas. Os libertários ajudam os trabalhadores do povoado na colheita de trigo enquanto os moradores do povoado organizam uma oficina de costura para abastecer as centúrias. A vivência dos trabalhadores do campo é mostrada durante um dia normal de trabalho. Um bombardeio aéreo (ficcional) aflige o povoado; após o ataque fascista, os moradores seguem com suas atividades e recebem um piloto da aviação republicano, que pousa seu avião perto da localidade. Os guerrilheiros libertários que vigiam o *front* se juntam aos moradores de Pina de Ebro. Pela tarde realizam um comício na praça do povoado. Com as imagens obtidas, a equipe de filmagem regressa à Barcelona onde entrega o material cinematográfico ao Sindicato Único da Indústria de Espetáculos Públicos (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).

*Bajo el signo libertário* foi o primeiro filme anarquista a relatar as transformações revolucionárias em Aragão e é um dos poucos filmes, ainda conservados, que aborda a Revolução no contexto rural. Produzido pelo SUEP para a CNT-FAI, o documentário de propaganda mostra as práticas anarquistas na organização da sociedade revolucionária. O filme mescla o documental com o ficcional, sendo a primeira parte uma reportagem quanto aos acontecimentos no *front* de batalha e a outra, propaganda revolucionária. O documentário estreou em Barcelona no cinema Francisco Ascaso em 14 de abril de 1937 e manteve-se em cartaz por três semanas em diversas salas de cinema de cidades como Alianza, Triunfo, Marina, Fomento, Odeón e Martinese. (MUÑOZ, 2008b, p. 173).

O documentário segue uma continuidade cronológica e narrativa com a segunda reportagem da série *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*, que mostra o confronto que ocorreu em Pina de Ebro entre os guerrilheiros libertários da Coluna Durruti e as tropas nacionalistas. O filme de Les aborda as atividades revolucionárias praticadas pelos anarquistas após a vitória sobre os fascistas e a tomada do povoado. O relato adere às formas narrativas características do gênero ficcional com um fio condutor linear com começo, meio e fim. Mesmo nos momentos mais jornalísticos e informativos, a história é enriquecida com um conflito ou uma anedota que prende a atenção do espectador (Idem, p. 174).

No início da reportagem há uma homenagem aos “primeiros guerrilheiros do cinema da revolução”. A seguir, começa o relato sobre como o povoado de Pina organizou sua vida e recolheu suas colheitas “em um regime de liberdade e cooperação mútua”. Ramón Sala Noguier aponta certos momentos da locução em que o texto narrativo apresenta comentários sarcásticos e indiretas dirigidos aos marxistas em razão de suas

duras críticas à experiência coletivista: “Hoje, seus habitantes – referindo-se a Pina de Ebro – são ajudados pelos irresponsáveis e incontrolados: os anarquistas” (NOGUER, 1995, p. 75). A reportagem começa comentando o fracasso do golpe militar fascista de 19 de julho de 1936, em Barcelona, através de uma sequência dramatizada por atores. Em seguida, com o desenrolar da trama, segue-se um grupo de repórteres que partem de Barcelona para realizar uma reportagem sobre as ações revolucionárias em Pina de Ebro. É no povoado em que se passa a maior parte do relato, onde são realizadas cenas encenadas por atores do *Grup Art Lliure* que interpretam os moradores do povoado. Alguns guerrilheiros libertários também simulam algumas cenas para acentuar o aspecto dramático, como em uma breve cena sobre a luta armada. O filme se encerra com o regresso dos cineastas à sede do SUEP em Barcelona, onde são entregues os rolos dos filmes contendo as imagens do povoado aragonês (MUÑOZ, 2008b, p. 174).

Seguindo a mesma linha das reportagens anteriores, *Bajo el signo libertario* ressalta a importância da revolução frente a luta armada, em que se estabelece um paralelo entre os combatentes anarquistas e os repórteres cinematográficos que são denominados os “guerrilheiros do cinema da revolução”:

Assim caminham as primeiras forças de guerrilheiros revolucionários, sob o signo libertário, também marchavam para o perigo os primeiros guerrilheiros do cinema da Revolução, face ao verdadeiro rosto da guerra e dos humildes povoados aragoneses.

O filme também faz alusão às alianças entre as tropas nacionalistas com a Alemanha nazista e a Itália fascista:

O desejo dos fascistas é destruir e impor-se pelo terror. Nós construímos e edificamos sobre a mesma linha de combate. Se o proletariado espanhol não tivesse que enfrentar os governos criminosos do fascismo internacional, apenas algumas horas teriam sido suficientes para sufocar a sublevação dos militares traidores.

As ações revolucionárias da Coluna Durruti também aparecem no documentário, cujo texto narrativo enfatiza que a garantia da vitória não estava na criação de exércitos, mas sim nas práticas revolucionárias e na destruição sistemática da antiga ordem. O enunciado anarquista buscava propagar as vantagens da nova sociedade revolucionária que estaria se concretizando na Espanha, especialmente em numerosos povoados aragoneses:

nova organização da vida laboral com base num regime de liberdade e cooperação; preocupação pela difusão da cultura com a criação de um Ateneu libertário e a publicação *El Frente*, órgão de expressão da Coluna Durruti. São os anarquistas, “apelidados de irresponsáveis e incontrolados”, os responsáveis desta reconstrução do inimigo, os anarquistas vão opor a obra de reconstrução revolucionária (ESTEBAN, 1995, p. 102)

Em algumas sequências do filme são inseridas imagens procedentes de *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, aplicados em uma montagem estilo *collage*: “reunião de peças de diversas procedências, que neste caso correspondem a planos de mapas, folhas de calendário e desenhos, junto a outras imagens de arquivos fílmicos que aparecem de forma simultânea no campo visual” (MUÑOZ, 2008b, p. 176). As *collages* são inseridas por meio de dois procedimentos que contribuem para um “espetáculo sensorial”, visando dar forma e movimento ao ambiente de agitação dos primeiros dias da revolução, além de cumprir a função narrativa de um *flash back*, revisando ligeiramente os eventos passados que contribuíram para o presente revolucionário. Ao longo do filme também são inseridos outros elementos gráficos diversos como mapas animados e rótulos, que cumprem uma função didática para o espectador seguir a rota que percorreu a equipe de filmagem desde Barcelona passando por Lérida, Fraga e Bujuraloz até chegar à Pina de Ebro.



Cenas de *Bajo el signo libertario* (1936).

Fonte: DVD Archivo cinematográfico de la revolución española. CNT 1936-1939. Editorial FAL, Madri, 2012.

## Documentários sobre Madri

Durante a revolução, a defesa de Madri se tornou um fator crucial, uma vez que a tomada da capital pelos militares nacionalistas resultaria na derrota definitiva da República e da Revolução. Por esse motivo, foi estabelecido no segundo gabinete de coalizão do governo de Largo Caballero um compromisso entre as forças militares republicanas, os partidos políticos e as organizações sindicais para somar esforços contra o fascismo. Também chegaram as Brigadas Internacionais, pela primeira vez, junto com as numerosas colunas antifascistas e unidades regulares do exército republicano. De Aragón veio a Coluna Durruti, com 1500 guerrilheiros libertários. As primeiras ofensivas fascistas na capital espanhola ocorreram em 6 de novembro de 1936, dando início a uma batalha de desgaste longa, que se prolongou até o dia 23. A população que na época girava em torno de 1 milhão de pessoas, sofreu rigorosamente com os constantes bombardeios aéreos das tropas nacionalistas com ajuda da *Luftwaffe* (Força Aérea Alemã) (MUÑOZ, 2008b, p. 193-194).

O *Sindicato de Espectáculos Públicos de Barcelona* (SUEP) enviou para Madri a mesma equipe de cinegrafistas de *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* com objetivo de registrar as ações da Coluna Durruti na defesa da capital espanhola, aos moldes do que havia realizado no *front* aragonês. Com o material obtido nas filmagens, foi produzida a série documental *Madrid Tumba del fascio*, constituída de 5 partes, dando continuidade à numeração dos quatro capítulos de *Aguiluchos de la FAI*. *Madrid tumba del fascio* corresponde na cronologia de sua produção à primeira jornada, documentário nº5 e assim sucessivamente até o nº9, que corresponde à quinta jornada. As reportagens foram filmadas por vários cinegrafistas entre novembro de 1936 e março de 1937, entretanto, nos créditos dos filmes aparece apenas o nome de A. García Verchés. Das cinco reportagens realizadas, a *Filmoteca Española* conserva apenas a primeira, a quarta e a quinta jornadas, porém apenas esta última encontra-se completa. Há uma cópia da segunda jornada no acervo da Biblioteca do Congresso em Washington D.C., e uma cópia mais completa da primeira jornada no acervo do Instituto Nacional de Arquivos de Paris. A terceira jornada permanece desaparecida (GARCÍA e IBÁÑEZ 1996, p. 614).

Ramón Sala Noguier (1993) atribui ao fotógrafo A. García Verchés o nome de Angel, e assegura que ele pertenceu ao grupo “Cinémático”, uma cooperativa anarquista criada em fevereiro de 1937 com o objetivo de realizar filmes de conteúdo social e

vanguardistas. Faziam parte do grupo: Carrasco de La Rubia, Robert Porchet, Ángel Lescarboursa, García Verchés, Antonio Burgos, Ramón Turón, Francisco González entre outros membros. Muñoz (2008b) assinala a falta de registros e documentos sobre a afirmação de Noguera a respeito de A. García Verchés e sua suposta participação na cooperativa cinematográfica anarquista.

O título da série *Madrid tumba del fascio* remete a um dos numerosos *slogans* que circulavam pelas ruas de Madri desde setembro de 1936, quando o exército nacionalista atacou Madri e que fez a capital espanhola tornar-se um dos principais cenários da luta contra o fascismo. Os muros das casas e edifícios foram cobertos com faixas e cartazes com mensagens de resistência como “*!No Pasarán!*” e “*Madrid será la tumba del fascismo*” (MUNOZ, 2008b, p. 195).

A série de reportagens *Madrid tumba del fascio* documenta cinematograficamente a violência fascista e oferece uma contundente visão do que foram os bombardeios da Força Aérea nazista na capital espanhola. O discurso presente nas reportagens não apresenta um aspecto de crônica informativa, apesar de haver caráter propagandístico nos momentos relacionados à Coluna Durruti. O relato das reportagens expressa o “levante do povo madrilenho, retratado nos combatentes anarquistas, contra o fascismo internacional e por esse motivo se omitem outras participações como as que desempenharam as forças internacionais (Idem, p. 197).” Todavia, ocorre uma mudança quanto ao discurso narrativo ao longo dos capítulos: no primeiro prioriza-se a ação das colunas anarquistas, enquanto nos dois últimos o enfoque principal recai na defesa da capital pelo Exército Popular, com uma argumentação coerente com o posicionamento de colaboração do sindicato da CNT com o governo republicano naquele momento.

**MADRID, TUMBA DEL FASCIO. Primeira jornada, documental n° 5.** Barcelona, 1936. Produção: SUEP CNT-FAI. Fotografia: A. García Verchés. Comentário: Les. Duração: 10 min 42 s. Conservação: incompleta, *Filmoteca Española*<sup>44</sup>.

Sinopse: As ruas de Madri permanecem alerta aos intermitentes ataques dos militares nacionalistas. Enquanto isso, os combatentes anarquistas defendem suas posições na cidade. Bombardeios aéreos produzem consequências devastadoras para a

---

<sup>44</sup> Número 506 do *Catálogo General do cine de la Guerra civil*; GARCÍA & Ibáñez, 1996, p. 614.

população madrilenha e os aviões do exército fascista deixam um rastro de mortos e ruínas pela capital (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).

O primeiro capítulo da série, sobre a defesa de Madri, é uma produção conjunta entre o SUEP e a Oficina de Propaganda da CNT-FAI. A reportagem estreou no dia 15 de dezembro de 1936, nos cinemas Actualidades e Publi-Cinema de Barcelona, e permaneceu em cartaz até o final do mês de janeiro de 1937, nas salas Savoy e Iris Park<sup>45</sup> (SOLIDARIEDAD OBRERA 15/12/1936 - 01/1937).

Os bombardeios constantes sobre a população de Madri começaram em agosto de 1936, prolongando-se durante todo o mês de novembro, uma vez que os militares nacionalistas não observaram a vitória imediata que esperavam conquistar na primeira investida na capital.

Franco havia calculado uma primeira ofensiva sobre Madri em setembro, que se postergou para conquistar o Alcázar de Toledo. A queda de Madri estava prevista para acontecer no final de outubro, data em que se intensificaram os bombardeios enquanto os nacionalistas se posicionavam nos entornos da cidade. As primeiras jornadas de luta no início do mês de novembro fracassaram, embora os nacionalistas tenham conseguido ocupar alguns edifícios da Cidade Universitária. Ali permaneceram próximos do bairro Argüelles, um dos mais afetados pelos bombardeios (Ibidem, p. 199).

A locução do fragmento da reportagem começa com uma frase atribuída à militante comunista Dolores Ibarruri: “Madri é o símbolo dos povos que preferem morrer em pé a viver ajoelhados”. O texto narrativo nesta reportagem também volta a enfatizar a luta do povo espanhol contra a tríade reacionária formada por militares, igreja e capitalistas: “Povo mártir, povo forte, sobre a população mais indefesa são descarregados a fúria irracional de militares irracionais, de senhorzinhos chulos, de hierarcas e demais vagabundos da igreja”.

Outro momento de relevância no texto narrativo é quando a locução afirma o fracasso da conquista de Madri pelos nacionalistas e seus aliados estrangeiros do nacional-socialismo alemão e do fascismo italiano, ao tentarem forçar a rendição da capital por meio de bombardeios aéreos. Fracasso este que a locução atribui aos esforços

---

<sup>45</sup> Situado na rua Valencia nº 177, o Cine Ires Park abriu suas portas coincidindo com o festival de Sant Joan em 23 de junho de 1911. A sala de cinema que acomodava 245 lugares, fazia parte do espaço Ires Park, local que oferecia várias atrações para o público como, jardins, restaurantes, rings de boxe, pista de dança e patinação etc. Encerrou as suas atividade em agosto de 1972 (MONCHO, 2020).

e à resistência do povo espanhol. A reportagem ignora a intervenção do Exército Popular para enfatizar a colaboração dos voluntários na defesa da capital: “frente às dissimulações pesadas de nazistas e camisas negras italianas, está o sacrifício do verdadeiro povo espanhol”.



Cenas de *Madrid tumba del fascio nº5* (1936).

Fonte: DVD Archivo cinematográfico de la revolución española. CNT 1936-1939. Editorial FAL, Madri, 2012.

A abertura da reportagem também mostra o apoio dos guerrilheiros libertários à população madrilenha, ao exibir a bandeira da Coluna Durruti sobre as ruas de Madri. Na sequência, ocorre o clímax narrativo da reportagem quando são mostradas imagens dos aviões da aviação fascista sobrevoando e bombardeando a cidade:

Uma rápida sucessão de planos e contraplanos descreve as descargas letais que deixam os corpos inertes das vítimas pelas ruas. Os enquadramentos se movem pelo tremor da câmera em um efeito que aumenta a veracidade documental. As abruptas panorâmicas parecem responder ao desejo do operador de captar tudo, rastreando incessantemente os efeitos devastadores do ataque (Idem, p. 200).

Na trilha sonora da reportagem é incorporada a melodia da música *Cavalgada das Valquírias*, de Richard Wagner. A melodia é usada como *leitmotiv* do ataque aéreo da flotilha fascista. A sinfonia começa logo no início dos bombardeios. Primeiro entram em cena os sons dos motores dos aviões, que anunciam o seu ataque; em seguida soam os primeiros compassos da melodia enquanto são acrescentados os sons das explosões, bombas aéreas, estilhaços e disparos de bala em sincronia com as mudanças de planos. O incremento da música de Wagner na cena dos bombardeios fascistas lembra muito a

célebre cena do filme sobre a Guerra do Vietnã, *Apocalypse Now* (1979), do diretor Francis Ford Coppola. Cena que mostra um ataque aéreo de napalm sobre os vietnamitas ao som da mesma música de Wagner, que é tocada nos alto-falantes dos helicópteros do exército estadunidense.

**MADRID, TUMBA DEL FASCIO. *Quarta jornada, documental nº 8.*** Barcelona, 1937. Produção: SIE Films. Coordenador: Juan Pallejá. Fotografia: A. García Verchés. Comentário: Ramón Oliveres. Duração: 9 min 37 s. Conservação: incompleta, *Filmoteca Española*<sup>46</sup>.

Sinopse: Cinco meses após o início do cerco de Madri, os combatentes suportam duras condições de sobrevivência. As cozinhas improvisadas do acampamento organizam a intendência e a entrega de comida para os combatentes que, assolados pelo frio intenso, planejam formas de mitigar os percalços. Inicia-se um confronto em campo aberto contra os soldados fascistas (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).

A quarta jornada de *Madrid Tumba del Fascio* estreou no dia 14 de abril de 1937 no cinema Francisco Ascaso de Barcelona, permanecendo em cartaz durante todo o mês de maio nas salas Foment Martinenc<sup>47</sup>, Martinense<sup>48</sup> e Odeón<sup>49</sup> (SOLIDARIEDAD OBRERA, 12/04/1937 - 05/1937). O filme se divide em dois blocos narrativos: o primeiro mostra as atividades que ocorrem nas trincheiras, como a preparação de comida e a higiene pessoal dos combatentes. O segundo se concentra na ação de combate em campo aberto que se interrompe abruptamente em razão do fragmento conservado da reportagem encontrar-se incompleto. O contexto dessa reportagem é diferente em relação às anteriores, uma vez que as colunas anarquistas se encontram integradas no Exército Regular. O texto narrativo estabelece comparações constantes entre a circunstância de

---

<sup>46</sup> Número 509 do *Catálogo General do cine de la Guerra civil*; GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996, p. 614-615.

<sup>47</sup> Situado ao norte do centro da cidade, na Carrer de Provença nº 587, o Cine Foment Martinenc foi inaugurado inicialmente como um teatro em setembro de 1897. O espaço veio a se tornar uma sala de cinema em 1931, permanecendo em atividade até 1973. Em 26 de setembro de 1976, o local passou a ser um centro cultural que continua em atividade até os dias atuais (MONCHO, 2020).

<sup>48</sup> Situado no distrito de La Verneda, na rua Muntanya nº 9, o Cinema Martinense foi inaugurado por volta de 1930/1931, com 760 assentos. Foi fechado em março de 1984. O espaço que abrigava a sala de cinema foi demolido e no lugar foram construídos apartamentos residenciais (Idem).

<sup>49</sup> Situado no bairro de San Andrés, na rua Nadal nº 2, o Cine Odeón foi inaugurado no ano de 1921. Manteve-se em atividade até meados de 1981 quando fechou as portas definitivamente (Ibidem).

improvisação dos primeiros meses da Revolução e a situação naquele momento presente.

A locução diz:

Neste pulso sereno de Madri que bate devagar e sem precipitações respondem toda a organização de retaguarda relacionada com o front de batalha. (...) Pode-se ver sem esforço como a improvisação forçada dos primeiros meses de luta se foi adaptando às necessidades urgentes e peremptórias da guerra, especialmente no campo da administração.

A partir do final do mês de novembro de 1936, ocorreu a unificação dos setores confederais que atuavam na defesa de Madri com o Estado Maior, formando um comando único responsável para dirigir as ações de defesa da capital. No decorrer dos meses, os batalhões de combatentes se transformaram em Brigadas Mistas e Divisões integradas no Exército Popular. Vários trabalhadores e militantes voluntários enviados para lutar no *front* de batalha contra as tropas nacionalistas, logo foram incorporados ao Exército e à hierarquia militar. O Corpo do Exército que se formou para a defesa de Madri foi o primeiro do Exército Popular (MUÑOZ, 2008b, p. 206).

Em plena luta, sem deixar de combater contra o inimigo, opera-se lentamente a transformação das milícias em Exército Popular. As velhas colunas mudam de nome e estrutura para converter-se em brigadas mistas. No princípio a mudança não é mais que nominal. Tudo, exceto o nome, continua como antes. Pouco a pouco a variação é mais profunda. Brigadas internacionais foram vistas lutando. Ficou provado que com o mesmo heroísmo, com o mesmo desperdício de energia, a organização permite alcançar uma eficiência cem vezes maior. Em nossas milícias aparecem os comandos militares estruturados de acordo com as ordens do Ministério da Guerra (DE GUZMAN, 2016, p. 87-88).

Nesta reportagem é possível constatar uma mudança significativa em comparação ao primeiro episódio da série, uma vez que a narração, ao aludir aos guerrilheiros libertários fala da “mudança total que se realizou”, referindo-se à incorporação dos combatentes anarquistas no Exército Republicano. A militarização foi uma das questões de maior discordância no movimento libertário durante a Revolução, o debate foi mais efervescente nas colunas anarquistas no *front* de Aragão do que na retaguarda. O jornal *Solidariedad Obrera* chegou a publicar textos aderindo ao discurso colaboracionista com a militarização e acatando ao comando único (MUÑOZ, 2008b, p. 207).

*Madrid Tumba del Fascio* apresenta imagens singulares que detalham as atividades e a vivência dos combatentes nas trincheiras. A câmera realiza um percurso entre as fortificações que rodeiam a capital. Em seguida, por meio de planos aproximados que cumprem uma função descritiva, são mostrados os diferentes modos que os combatentes preparam e comem a comida nas trincheiras.

São mostradas as cozinhas improvisadas na parte inferior de um edifício na Cidade Universitária, em grandes panelas se prepara a refeição dos combatentes que é distribuída entre o labirinto de trincheiras. Os planos revelam como é carregada a munição nas metralhadoras, em buracos escavados na terra se observa os movimentos dos adversários por meio de um periscópio” (Idem, p. 208).



Cenas de *Madrid tumba del fascio n°8* (1936).

Fonte: DVD Archivo cinematográfico de la revolución española. CNT 1936-1939. Editorial FAL, Madrid, 2012.

**MADRID, TUMBA DO FASCIO. Quinta jornada, documental n° 9.** Barcelona, 1937. Produção: SIE Films. Fotografia: A. García Verchés. Comentário: Díaz Alonso. Sonorização: Francisco Gómez. Duração: 10 min 42 s. Conservação: incompleta, *Filmoteca Española*<sup>50</sup>.

Sinopse: Integrantes da Coluna Durruti permanecem estacionados nas aéreas da Cidade Universitária, Casa de Campo e El Pardo. Pela *Gran Vía* da capital, partem os combatentes para os *fronts* de defesa da retaguarda. Os combatentes utilizam todo o armamento disponível para conter os ataques fascistas. Os canhões antiaéreos rechaçam os aviões alemães e impedem o avanço por terra do exército nacionalista. Após o ataque fascista é mostrado o rastro de destruição causado por seus bombardeios (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).

Entre janeiro e março de 1937 ocorreu a transformação das colunas antifascistas em unidades integradas no Exército Regular, organizado em Brigadas e Divisões. Esta nova organização foi supervisionada pelo Ministério de Guerra com todas as forças combatentes, incluindo anarquistas, que consentiram com a hierarquia militar: “Os chefes de batalhão se transformam em comandantes; os responsáveis das centúrias em capitães; aparecem os primeiros cabos e sargentos” (DE GUZMAN, 2016, p. 88). Nesse mesmo período, ocorreram diversos ataques dos militares nacionalistas nas proximidades de Madri pretendendo sufocar a cidade.

O último episódio da série *Madrid tumba del fascio* estreou em 6 de junho de 1937, na sala Actualidades de Barcelona e ficou em cartaz até 10 de julho. Diferente dos capítulos anteriores, a locução detalha com precisão os locais onde ocorreram os combates mostrados na reportagem. O narrador situa o relato no tempo presente e informa sobre todo o armamento utilizado pelos anarquistas para confrontar os militares nacionalistas; descreve os tanques de guerra como “*máquina de ferro destrutiva*” e lista todo o material bélico utilizado como granadas, metralhadoras, fuzis, canhões etc. Dessa forma, a reportagem cumpre uma função descritiva e propagandística ao mesmo tempo que exalta a coordenação militar (MUÑOZ, 2008b, p. 210).

---

<sup>50</sup> Número 510 do *Catálogo General do cine de la Guerra civil*; GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996 p. 615.

O documentário contém imagens detalhadas de um carro blindado, com aspectos do interior e realizando diferentes manobras; também descreve minuciosamente a atividade de uma bateria de artilharia em pleno funcionamento, bem como o lançamento de granadas de mão. A frase afirma que foi necessário aprender a formar um exército para derrotar os traidores revoltados (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996, p. 615).

O texto narrativo amplia os argumentos introduzidos no capítulo anterior para reafirmar que a defesa da capital não se dava por meio da improvisação e espontaneidade, mas sim por meio da organização militar. Segundo Muñoz (2008b), essa argumentação cumpre o papel de divulgar a mensagem de acatamento ao Exército Popular e conter as acusações, por parte dos republicanos, de que os combatentes anarquistas eram “indisciplinados”. Contudo, a narração não substitui a denominação da Coluna Durruti por XXVI Divisão, que naquele momento correspondia à unidade integrada do Exército Popular na defesa de Madri, comandada por Ricardo Sanz.

A reportagem apresenta uma estrita função descritiva dos eventos. Abundam os planos de detalhes das ações, lugares e objetos que complementam e ampliam as explicações do locutor. O objetivo da câmera é posicionar todos os pontos de vista dos combatentes, seja nas estreitas trincheiras ou manuseando os canhões. Isto leva a planos e enquadramentos incomuns, se comparado com o resto da cinematografia anarquista, uma vez que buscam ressaltar mais o poderio bélico dos combates do que a luta revolucionária contra o fascismo.

Em uma breve sequência da reportagem são mostradas as fachadas de alguns cinemas e teatros. Em um dos planos se vê o cartaz do filme soviético *Os marinheiros de Kronstadt*; os outros planos mostram os cartazes que anunciam a programação dos teatros. Em um dos anúncios é divulgado um espetáculo para o “próximo dia doze de abril”, informação que contribui para situar as imagens em uma determinada cronologia. A reportagem também é marcada por planos panorâmicos que revelam de forma contundente os rastros de destruição causados pelos bombardeios da aviação fascista sobre Madri. Diferente do primeiro capítulo, em que se vê a população madrilenha horrorizada com o ataque aéreo e a destruição causada pelas bombas, neste capítulo mostra-se apenas edifícios institucionais ligados ao governo republicano, atingidos pelas bombas. Quanto à trilha sonora, segue o mesmo padrão dos capítulos anteriores: a música orquestrada continua composta por diversas melodias de peças clássicas que estabelecem uma linearidade temporal homogênea, sem qualquer tipo de dramaticidade.



*Cenas de Madrid tumba del fascio nº9 (1936).*

Fonte: DVD Archivo cinematográfico de la revolución española. CNT 1936-1939. Editorial FAL, Madri, 2012.

**AYUDA A MADRID.** Barcelona, 1936. Produção: SIE Films. Fotografia: Félix Marquet. Juan Pallejá. Sonorização: Francisco Gómez. Laboratório: SIE nº 1. Idioma original: castelhano. Duração: 7 min 30 s. Conservação: completa, *Filmoteca Española*<sup>51</sup>.

Sinopse: documentário realizado como parte da campanha de ajuda a Madri, nos primeiros meses do cerco à capital. Nos edifícios bombardeados aparecem faixas com slogans da CNT pedindo ajuda. Em Barcelona são realizados preparativos com provisões e alimentos para serem enviados a Madri e assim abastecer a população. No porto de Barcelona, barcos veleiros descarregam frutas e legumes. Os alimentos são estocados no *Mercat del Born*. Os caminhões partem para Madri formando um comboio de 35 veículos. Da sede do Comitê Regional da CNT, o grupo encarregado da expedição saúda a Federação local (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).

O historiador Carlos Fernández Cuenca (1972) atribui a direção e a fotografia desse documentário a Félix Marquet, o comentário a Ángel Lascaboura e a montagem a

---

<sup>51</sup> Número 61 do *Catálogo General do Cine de la Guerra civil*; GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996, p. 149.

Antonio Graciani. Porém, nos créditos da cópia conservada na *Filmoteca Española* só consta a autoria de Félix Marquet. É bem provável que Les tenha participado deste documentário, uma vez que o filme está associado ao trabalho e ao sindicato dos cartunistas, sindicato em que ele participava, além de sua obra anônima ser mencionada no filme. Fernández Cuenca ainda acrescenta que há uma breve sequência em que aparece Buenaventura Durruti, o que ajudaria a situar a filmagem no mês de outubro de 1936, embora tal sequência não apareça na cópia conservada na *Filmoteca Española*. Uma das possíveis respostas para essa edição é que a cópia original sofreu modificações depois da Revolução, uma vez que o material foi apreendido pelos nacionalistas e depositado nos laboratórios do Cinema Riera de Madri. De qualquer forma, nada pode ser esclarecido quanto a esses dados contraditórios devido à falta de documentação precisa (MUÑOZ, 2008b, p. 216).

*Ayuda a Madrid* estreou no dia 31 de março de 1937, no cinema Fémina<sup>52</sup> de Barcelona, e permaneceu em cartaz nas duas primeiras semanas do mês de abril (SOLIDARIEDAD OBRERA, 11/03/1937 - 09/04/1937). Em outubro de 1936, o exército nacionalista impôs um cerco sobre Madri bloqueando todas as vias de acesso à cidade, A exceção foi a estrada de Valência que se tornou a única via possível para transitar e abastecer a capital. Nesse meio tempo, a Junta de Defesa de Madri decidiu evacuar a cidade e solicitou que todos os que não participassem das ações de defesa da capital partissem. O intuito era reduzir a demanda do complicado abastecimento de provisões local. No entanto, muitos se recusaram a deixar a cidade, mesmo com as pressões exercidas pela Junta. Quanto aos que partiram, a grande maioria seguiu para as regiões do Levante e da Catalunha (Idem, p. 217).

A locução do filme ressalta de forma enfática a unidade antifascista que se estabeleceu entre todas as forças políticas para apoiar a população de Madri, que se encontrava em meio aos constantes ataques do exército nacionalista. O discurso político do filme ignora o bloco da Frente Popular e volta a enfatizar a luta revolucionária, principal argumento defendido pelos anarquistas durante os primeiros meses da

---

<sup>52</sup> O Cine Fémina foi inaugurado em 16 de março de 1929, dois meses antes da abertura da Exposição Universal de Barcelona. Localizado ao lado do edifício *La Unión y el Fénix* na esquina da Diputación-Passeig de Gràcia nº 23. Durante os anos da República, o Cine Fémina, com 1.300 lugares, ficou conhecido pelos seus grandes cartazes que anunciavam os filmes em exibição. Eram pintados por Antoni Clavé, um artista de cartazes de grande notoriedade na época. Em 7 de abril de 1991, um incêndio cuja origem não foi completamente esclarecida, destruiu completamente as instalações do local até o colapso do telhado (MONCHO, 2020).

Revolução. A locução reitera com as mesmas palavras, no início e no final do filme, para que não haja dúvidas sobre as premissas que acompanham as faixas solicitando ajuda. Dessa forma, a narração começa com:

Madri, tumba do fascismo internacional, é um dever inevitável. As faixas de ajuda e solidariedade para vencer a guerra e a revolução são realizados com o entusiasmo de todos os trabalhadores da Catalunha que, prontos para morrer lutando, atendem seus irmãos no *front*, trabalhando na retaguarda dia e noite até alcançarem o triunfo de seus ideais de liberação.

E encerra com: “As faixas penduradas dizem ‘Ajudar a Madri’, ‘Solidariedade’, eis nosso exemplo, o exemplo que todos devemos seguir para conseguir nosso ideal de ganhar a guerra e a revolução”.



Imagens de *Ayuda a Madrid* (1936).

Fonte: DVD Archivo cinematográfico de la revolución española. CNT 1936-1939. Editorial FAL, Madri, 2012.

Na primeira sequência do filme, é introduzido um efeito visual em que a narração é substituída por uma sucessão de textos que aparecem como rótulos sobrepostos no fundo fotográfico. Aparecem mensagens e slogans pedindo por solidariedade e exaltando a luta contra a ameaça fascista: “Um emblema da Espanha antifascista... Ajuda a Madrid! Um emblema da CNT-FAI... Solidariedade! Solidariedade! Um objetivo do operariado hispânico... Para vencer a guerra e a Revolução! Morte ao fascismo!”. Esse recurso visa reproduzir a plasticidade da propaganda de cartazes e pôsteres, tanto que essa sequência inicial se assemelha a uma sucessão de “pôsteres filmados”, que substituem o texto

narrativo pelo texto escrito. Do mesmo modo, em uma das sequências do filme, aparecem vagões de trens recobertos por grandes faixas e cartazes desenhados pelos artistas do sindicato de cartunistas, cuja mensagem escrita aparece com grande destaque.

## **Filmografia sobre Durruti**

Durante os 40 anos que Durruti viveu, pode-se dizer que grande parte desta existência libertária foi dedicada à Revolução. Buenaventura Durruti nasceu no dia 14 de julho de 1896 em León. Em 1916, foi aprovado em um concurso e começou a trabalhar na Companhia do Norte da Espanha, onde ocupou a função de mecânico. Foi despedido no ano seguinte devido à sua participação na greve de 1917. Algum tempo depois, se exilou na França para se livrar do serviço militar; viveu em Paris até 1920, onde estabeleceu relações com os anarcossindicalistas franceses da CGT.

Nessa época, na Espanha, a Confederação Nacional do Trabalho (CNT) contava com mais de 1 milhão de aderentes. É quando se organizaram grupos paramilitares para assassinar sindicalistas “os pistoleiros” que espalham terror pela Catalunha. Buenacada presidente do Comitê Nacional da CNT, de orientação anarquista, aconselha Durruti a ir a Barcelona, pois lá havia um proletariado concentrado e era a capital econômica do país (TRAGTENBERG, 2011, p. 292).

De volta à Espanha, Durruti junto a Francisco Ascaso, Gregorio Jover e Juan Garcia Oliver formou o grupo *Los Solidarios*, que tinha por finalidade enfrentar os “pistoleiros” do patronato, uma vez que, só em Barcelona, foram assassinados mais de 300 anarquistas. As práticas do grupo consistiam em: autodefesa, expropriação, sabotagem e revolta armada, além da organização de rebeliões com os trabalhadores. Durante a década de 1920, a ditadura de Primo de Rivera sancionou a perseguição e a execução a sangue frio de anarquistas (*ley de fugas*). Em vista disso, Durruti e seus companheiros foram obrigados a fugir da Espanha para a América Latina, onde percorreram diversos países como Argentina, Chile, México e Cuba. Tempos depois, com seu retorno à Espanha, Durruti integrou a coluna anarquista que levava seu nome e partiu para o *front* de Aragão em 1936, um dos vários feitos que deram notoriedade à sua figura (EZENSBERGER, 1987). Desse modo, foram realizados tributos cinematográficos que

vão desde os seus feitos como guerrilheiro nas colunas antifascistas no *front* de batalha, até a homenagem em seu funeral realizada pela CNT-FAI.

A imagem de Buenaventura Durruti aparece em vários dos filmes realizados pela CNT durante a Revolução, muito em razão de sua intensa atuação no movimento libertário. Suas ações e aventuras foram amplamente contadas na literatura anarquista e ao longo dos anos, com a contribuição de seus companheiros de lutas. “Existem inúmeros artigos, fascículos e opúsculos encontrados nos arquivos hemerográficos onde se coletam memórias e anedotas de sua vida” (MUÑOZ, 2008b, p. 229). Entre esses testemunhos aparecem também os correspondentes estrangeiros que contribuíram de forma notável ao escrever e divulgar sua biografia, incluindo jornalistas como H. E. Kaminski, Mikhail Koltov, Franz Borkenau entre outros que construíram relatos sobre Durruti e a Revolução Espanhola de forma perspicaz. O escritor Iliá Griegoriv Ehrenburg afirmou: “Nenhum escritor teria proposto escrever a história de sua vida; este parecia muito com um romance de aventura” (EHRENBURG apud ENZENSBERGER, 1987, p. 14).

Foi o que fez o poeta e sociólogo alemão Hans Magnus Enzensberger no livro *O curto verão da anarquia: Buenaventura Durruti e a Guerra civil Espanhola*. Para além do relato em primeira pessoa, Enzensberger enfatiza as vozes anônimas e as diversas perspectivas em torno da figura de Durruti, o que da forma do ao romance histórico e à história como ficção coletiva. “A história é uma invenção coletiva para a qual a realidade fornece os elementos” (Idem, p. 16). Durruti passou a maior parte de sua vida na clandestinidade, o que o levou a apagar suas próprias pegadas para não ser encontrado e detido pelas forças repressivas do Estado. Suas atividades variaram permanentemente entre a ilegalidade revolucionária e a resistência; sua vida “baseou-se na ação. Esta ação era política e, em grande parte, ilegal” (Ibidem, p. 16). Sua popularidade se estendeu além do anarquismo espanhol e sua figura se tornou uma das mais conhecidas da Revolução Espanhola.

A participação de Durruti na Revolução foi breve, durou apenas quatro meses, bruscamente interrompidos em razão de sua morte prematura e misteriosa, fato que só fez aumentar a notoriedade de sua biografia. As imagens cinematográficas conservadas de Durruti são muito poucas em comparação com a documentação escrita sobre ele. Entre todos os filmes produzidos pelos anarquistas durante a Revolução só se encontram dois títulos: *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón Nº1* e uma breve aparição em *Aragón Trabaja y Lucha*. O funeral foi filmado em Barcelona e no ano seguinte foram montados

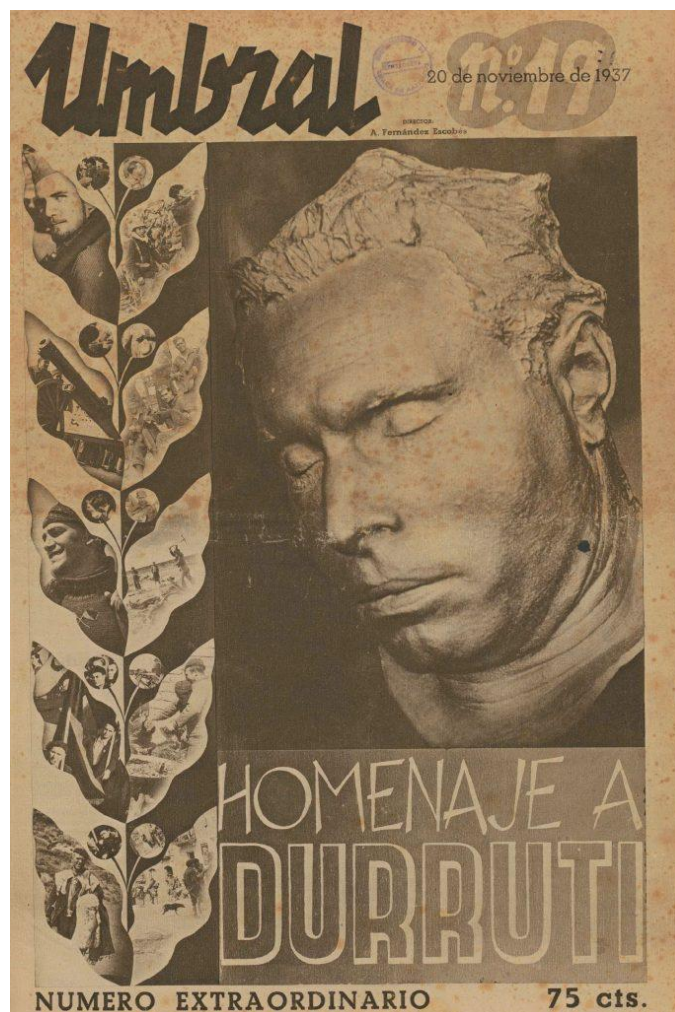
dois filmes para lembrar o aniversário de seu falecimento: *Veinte de noviembre* e *Veinte de noviembre ¿te acuerdas de la fecha compañero?*.

Não há imagens épicas de Durruti nos registros cinematográficos ou fotográficos. Há apenas alguns planos que mostram o anarquista leonês entre os guerrilheiros libertários da sua coluna e uma breve sequência desfocada. Nas reportagens da filmografia anarquista mencionada, assim como em outras que citam Durruti, a narração descritiva valoriza e ressalta suas ações libertárias, dessa maneira, “tudo o que não é mostrado na tela dá referências a uma alocação que funcionava como se fosse um primeiro plano cinematográfico” (MUÑOZ, 2008b, p. 232). Também existiu na cinematografia anarquista um documentário dramatizado intitulado *Castilla se liberta* (1937), dirigido por Adolfo Aznar, em que Durruti aparece representado pelo ator Félix Briones, um dos protagonistas do filme com outro anarquista, Cipriano Mera, que interpreta a si próprio. Entretanto, o filme se encontra desaparecido.

Em 14 de novembro de 1936, Durruti chegou a Madri junto de uma parte de sua coluna para reforçar a defesa da capital frente ao cerco das tropas fascistas. Seis dias depois, Durruti é morto atingido por uma bala na Cidade Universitária. As circunstâncias de sua morte nunca foram esclarecidas e diversas versões se somam à sua biografia com um final trágico e enigmático.

Entre os projetos cinematográficos que seriam realizados sobre a figura de Durruti, um deles teria direção de Armand Guerra. A trágica morte de Durruti coincidiu com o dia que era previsto para o início das filmagens. Naquele momento, Guerra acabara de retornar a Madri após ter filmado a série documental *Estampas guerreras* (1936). O cineasta descreve seu encontro com Durruti na revista Umbral:

Fui rápido em solicitar sua colaboração para algumas filmagens da atuação da Coluna Durruti. Mas ele franziu a testa, passou o braço em volta do meu pescoço de maneira amigável e me levou a um canto do jardim. Me disse: - Não leve a mal companheiro, mas sou um forte inimigo das exposições. Poucos têm conseguido me filmar, e sempre de surpresa. A lenda do herói que eles estão tecendo sobre mim me parece injusta; me incomoda. Os heróis são os guerrilheiros que compõem minha coluna. (...) Quis insistir no meu pedido; mas ele se negava obstinadamente (...). Tive que prometer-lhe que filmaria em um aspecto mais geral, sem destacar a ele; queria continuar sendo o chefe desconhecido (GUERRA, 1937, p. 14).



Capa da revista Umbral, edição especial em homenagem a Durruti (20/11/1937).  
Fonte: <http://www.graficaanarquista.com/publicacio/umbral/>

***EL ENTIERRO DE DURRUTI***. Barcelona, 1936. Produção: SUEP. Direção: Josep Gaspar. Fotografia: Joan Mariné, Sebastián Perera. Duração: 10 min 16 s (versão em inglês); 10 min 10 s (versão em sueco). Conservação: incompleta, *Filmoteca Española*<sup>53</sup>.

Sinopse: Após a morte de Buenaventura Durruti, na capital catalã ocorre um cortejo fúnebre que caminha lentamente pelas ruas da cidade em um itinerário que durou por volta de oito horas. O ataúde sai da sede anarquista localizada na Via Laietana e, neste momento, interrompe-se o filme da versão espanhola. Na versão inglesa, prolonga-se por mais alguns minutos, possibilitando acompanhar o cortejo pela praça da Catalunha, seguindo pela via de Las Ramblas até o Porto Velho (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).

<sup>53</sup> Número 275 do *Catálogo General do cine de la Guerra civil*; GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996, p. 310-311.

Há três versões deste documentário: uma espanhola, de cinco minutos, que se encontra incompleta, da qual se perdeu o cabeçalho original e os créditos finais do filme; uma estadunidense, intitulada *The mass tribute to Buenaventura Durruti*, que se encontra completa; e uma sueca, intitulada *Buenaventura Durruti Sista Färd*, também completa (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996). Segundo Richard Porton (1999), a narração do filme na versão estadunidense é realizada pela anarquista Emma Goldman, que chegou a viajar para Espanha para tomar parte da Revolução.

Emma Goldman se encontrou com Durruti em meados de agosto de 1936. Este encontro ocorreu no *front* aragonês, no povoado de Bujaraloz, local onde estava estacionada a Coluna Durruti. No texto “Durruti está morto, contudo vivo”, Goldman faz uma franca homenagem ao companheiro anarquista. Ela conta que após uma longa e exaustiva viagem para chegar em Bujaraloz, foi preciso apenas alguns momentos ao lado de Durruti para que se sentisse animada e revigorada:

Sua energia extraordinária me entusiasmava, como parecia fazer efeito em todos os que estavam ao seu redor. (...) Através de toda gritaria e constante exigência de seu tempo, Durruti permaneceu sereno e paciente. Recebeu-me como se me tivesse conhecido por toda sua vida. A gentileza e cordialidade de um homem engajado em uma luta de vida ou morte contra o fascismo era algo que dificilmente esperava (GOLDMAN, 2006, p. 218).

Impressionada pela forte presença de Durruti para com a coluna que levava o seu nome, perguntou-lhe como conseguia unir ao todo 10.000 voluntários sem treinamento ou qualquer tipo de experiência de combate militar. Surpreso com a pergunta, Durruti responde:

Tenho sido um anarquista por toda minha vida. Espero que tenha permanecido um. Eu acharia muito triste ter me tornado um general que domina os homens com pulso militar. Eles vieram a mim voluntariamente, estão prontos a arriscar sua vida na luta antifascista. Acredito, como sempre acreditei, em liberdade. A liberdade que repousa no senso de responsabilidade. Considero a disciplina indispensável, mas precisa ser interna, motivada por um propósito comum e por um forte sentimento de camaradagem (DURRUTI apud GOLDMAN, Idem).

As imagens do funeral de Durruti correspondem aos numerosos testemunhos escritos que descrevem todos os detalhes e pormenores que marcaram tal acontecimento. Segundo Muñoz (2008b), apresentam uma crônica mais próxima e emotiva do funeral,

uma vez que as imagens do documentário foram filmadas a longa distância, o que cria uma sensação de afastamento do espectador, apesar das imagens mostrarem as ruas de Barcelona tomadas pela multidão presente no cortejo. Entre os numerosos testemunhos que descrevem a despedida solene dos anarquistas espanhóis, destaca-se o de Kaminski, que relata o cortejo em detalhes:

A cena era ao mesmo tempo trágica e grotesca. Parecia uma gravura de Goya. Descrevo-a assim, tal como a vivenciei, porque ela mostra algo que comove os espanhóis. A morte na Espanha, é como um amigo, um companheiro ou um trabalhador que se conhece no campo ou na fábrica. Quando chega, ninguém faz caso dela. As pessoas amam seus amigos, mas procuram não importuná-los. (...) Durante a noite, milhares de pessoas passaram diante do esquife de Durruti, depois de terem aguardado em longas filas até debaixo da chuva. O amigo e líder estava morto. Não ousou dizer quanto de dor e quanto de curiosidade havia em seus sentimentos. No entanto, estou certo de que uma emoção lhes era totalmente estranha: o respeito pela morte. O enterro foi realizado na manhã seguinte, e fez nascer a certeza de que a bala que matara Durruti tinha acertado também o coração de Barcelona. Calculava-se que um quarto da população da cidade acompanhava o féretro. Isso sem contar a massa que se apinhava nas ruas, ocupava janelas, terraços e mesmo árvores das Ramblas. Todos os partidos e organizações sindicais tinham convocado seus filiados, a despeito das divergências que os norteavam. Por sobre a multidão, as cores de todos os grupos antifascistas da Espanha agitavam-se ao lado das bandeiras anarquistas. Era um espetáculo grandioso, sublime e bizarro, pois ninguém dirigia ou organizava aquela multidão. Nada dava certo. Reinava o caos (KAMINSKI apud EZENSBERGER, 1987, p. 10-11).

Certa vez, em uma conversa com Rudolf Rocker, Durruti concluiu:

Nós, os anarquistas, não prestamos culto a uma personalidade. Os aplausos e as ovações que se dirigem aos palestrantes é a musiquinha que os desperta para a vaidade e liderança. É justo que a competência do companheiro seja reconhecida, mas nada além disso. O interesse que desperta é claramente manifestado pelo interesse em como sua intervenção é seguida (DURRUTI apud PAZ, 2016, p. 271).

O filme sobre o seu funeral lida com uma excepcional delicadeza o desafio de transmitir a reverência e comoção da multidão presente nas ruas de Barcelona com o anarquista morto, sem transformá-lo em um mártir (PORTON, 1999, p. 94).

Não era o sepultamento de um rei: era um enterro que o povo executava com as próprias mãos. Ninguém dava ordens; tudo era espontâneo. O imprevisto tomara conta. Mas, tratando-se de um funeral anarquista, era

exatamente aí que residia sua grandiosidade. O enterro tinha, claro, aspectos estranhos, mas não perdeu sua grandeza peculiar, lúgubre (KAMINSKI apud EZENSBERGER, 1987, p. 12).

*El entierro de Durruti* estreou no dia 25 de novembro de 1936, no cinema Savoy de Barcelona (SOLIDARIEDAD OBRERA, 09/1936). O fato de haver outras versões do filme para distribuição em outros países indica a importância que foi atribuída ao filme e o imenso impacto provocado pela morte de Durruti, não só no cerne do movimento libertário, mas entre todos os trabalhadores que lutavam pela revolução. O filme é dividido em dois blocos narrativos, o primeiro mostra suas ações libertárias e destaca a atuação de sua coluna no *front* de Aragão e na defesa de Madri. O segundo descreve a cerimônia antes do enterro. No início é apresentado um texto escrito por meio de uma série de artigos cuja função narrativa visa resumir a biografia de Durruti: “Sua biografia é tão longa que nos torna impossível listá-la no quadro estreito de uma reportagem”. O enunciado não busca homenagear apenas Durruti, mas todos os guerrilheiros libertários que morreram na luta contra o fascismo e pela revolução. Como atesta a locução:

Neste grande desfile, que durou mais de oito horas, foi demonstrada a simpatia fraterna que nosso companheiro desfrutou por seu comportamento durante sua longa história como revolucionário. Ao mesmo tempo, foi uma homenagem a todos os milicianos da liberdade caídos, bem como um protesto contra os privilegiados de ontem que, não contentes com a tirania que exerceram, tentaram, e ainda se esforçam em vão, mergulhar-nos no mais horrível dos suplicios: O FASCISMO!

A imagem construída de Durruti no filme visa destacar sua personalidade revolucionária. Ele é o “defensor da liberdade”, “intenso lutador” e “bom companheiro”. O texto narrativo também destaca suas proezas na luta armada contra os fascistas ao sublinhar que sua coluna foi a primeira a chegar no *front* aragonês, nos primeiros dias de julho de 1936, enfatizando que os libertários foram os primeiros a partir para ofensiva contra o fascismo durante a Revolução. Em relação às ações de Durruti em Madri, a narração afirma que: “Após quatro meses de lutas intensas e vitoriosas, ele apressa-se para ajudar o povo madrileno. No dia 20 de novembro, foi abatido pelo inimigo em uma batalha que, como tantas outras, foi um dos primeiros a adentrar.”

No início do curta-metragem são introduzidas diversas imagens de arquivo como fotografias e retratos de Durruti, junto a outras provenientes do primeiro capítulo da série

de reportagens *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*, que ilustram algumas passagens de suas ações no *front* aragonês.

As letras aparecem sobrepostas em fundos onde se alternam as imagens heterogêneas de fotografias, fragmentos documentais e cenas dramatizadas. Entre elas estão alguns retratos de Durruti de cartazes publicitários e fotografias, juntamente com outras inserções da reportagem *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* na primeira jornada, em combinação com outros planos que evidenciar uma reconstrução dos combates na trincheira e no campo aberto (MUÑOZ, 2008, p. 238).



Cena de *Entierro de Durruti* (1936).

Fonte: DVD Archivo cinematográfico de la revolución española. CNT 1936-1939. Editorial FAL, Madri, 2012.

O filme é marcado pelo uso de tomadas panorâmicas que mostram a multidão de pessoas que lotam a Via Laietana durante o funeral. Em meio à multidão, surgem inúmeras bandeiras e faixas de diferentes organizações sindicais, porém são as organizações anarquistas que marcam maior presença. A câmera também destaca a Coroa de Flores do Sindicato da Madeira e entre os anarcossindicalistas reunidos em frente à sede do sindicato se reúne um grupo de motociclistas e da cavalaria.

**VEINTE DE NOVIEMBRE.** Barcelona, 1937. Produção: SIE Films para o Comitê Nacional da CNT. Realização: Ángel Lescarboua. Fotografia: Ramón de Baños e García Verchés. Duração: 10 min 32 s. Conservação: completa, *Filmoteca Española*<sup>54</sup>.

Sinopse: No cemitério de Montjuïc, companheiros anarquistas se reúnem no túmulo de Durruti para homenageá-lo no primeiro aniversário de sua morte. Entre os presentes encontram-se: Valerio Más, Rueda Ortiz, García Oliver, Federica Montseny, Doménech, Ricardo Sanz e Segundo Blanco. Em seguida são mostradas imagens de um ato anarquista em memória do companheiro falecido no cinema Tívoli de Barcelona. Entre os participantes aparece Émilienne Morin, companheira de Durruti. Na sequência, mais uma vez no cemitério de Montjuïc, García Oliver faz um discurso em que recorda a trajetória do companheiro anarquista, a sua relação com ele, e a da CNT com a luta revolucionária e as outras organizações republicanas (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).

*Veinte de noviembre* é um filme de propaganda produzido pela SIE Films a pedido do Comitê Nacional da CNT e dedicado à Émilienne Morin e sua filha Colette Durruti, como consta no texto do filme. A estreia ocorreu no dia 11 de janeiro de 1938, no *Actualidades de Barcelona* (SOLIDARIEDAD OBRERA, 01/1938). Esse documentário difere da maioria das produções anarcossindicalistas em razão da locução não utilizar da voz em *off*; em vez disso confia a narração as vozes de diferentes anarquistas. Entre as falas presentes no filme, as de maior duração e que mais se destacam são as pronunciadas por Juan García Oliver, até então Ministro da Justiça no segundo governo de Largo Caballero. Durante seu discurso, ele fala de sua relação com Durruti e do tempo em que fazia parte de *Los Solidarios*, defendendo a violência revolucionária diante da brutalidade sanguinária dos *pistoleros* do patronato. Também enfatiza a luta contra o Estado e o governo, algo contraditório, uma vez que ele mesmo se encontrava inserido no aparelho estatal como ministro. Enfatizar suas ações revolucionárias ao lado do companheiro Durruti acima de outras considerações.

O que não tenho vergonha de dizer, o que tenho orgulho de confessar. Éramos os reis da pistola obrera de Barcelona. Vivíamos e agíamos à parte, mas fizemos uma seleção, os melhores terroristas da classe trabalhadora, aqueles que melhor poderiam devolver golpe por golpe. E no final da vitória do proletariado, nos separamos dos demais companheiros, nos unimos e formamos um grupo anarquista. Um grupo

---

<sup>54</sup> Número 848 do *Catálogo General do cine de la Guerra civil*; GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996, p. 887-888.

de ação para lutar! Contra os pistoleiros do patronato e contra o governo. Alcançamos nosso objetivo, os vencemos, nossos golpes foram mais duros, mais na cabeça do que nos haviam dado. E o grupo foi constituído, e foi jurado por aqueles que o integraram, e a partir daquele momento, o grupo ‘Los Solidarios’, como nos chamávamos, continuaria a luta até o triunfo total da classe trabalhadora, até o triunfo da revolução social.

Na parte final do filme o espectador é levado novamente ao cemitério de Montjuïc, onde Garcia Oliver comenta sobre o percurso de Durruti. Durante o relato é inserida uma cena ficcional, nela vemos atores encenando o assassinato de um trabalhador por pistoleiros do patronato enquanto a voz em *off* de Garcia Oliver declara:

Caíra o colosso do anarcosindicalismo Salvador Seguí, caíra velhos militantes, os primeiros homens do nosso movimento tão esplêndido de hoje, quando nós compreendemos que, provavelmente, chegaria o momento que fôssemos absolutamente vencidos. Nos unimos naquele momento.



Cenas de *Veinte de noviembre* sobre a *ley de fugas*.

Fonte: DVD Archivo cinematográfico de la revolución española. CNT 1936-1939. Editorial FAL, Madri, 2012.

No segundo discurso de Garcia Oliver são inseridos fragmentos de *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* que se alteram com cenas dramatizadas. Uma dessas cenas mostra oficiais da *Guardia Civil* libertarem um trabalhador, que até o momento era um prisioneiro, para assassiná-lo logo na sequência. Essa cena visa ilustrar como ocorria a série de assassinatos por parte da *Guardia Civil* e por meio da *ley de fugas* com a execução de inúmeros anarquistas. Em meio ao discurso, são inseridas cenas

ficcionais para dar maior dinamismo ao filme. É evidente que “pelo seu caráter rotundo, estes planos só podiam existir no terreno da ficção, eles também remetem às fotomontagens de Les, publicadas em 1933 no jornal *Tierra y Libertad* (MUÑOZ, 2008b, p. 244). Em várias de suas fotomontagens, Les ressaltava a *Guardia Civil* como o principal braço repressivo do Estado espanhol.

### **No front de Aragão: Huesca (1937)**

Os anarquistas espanhóis buscaram registrar por meio de reportagens as ações e os combates realizados pelas colunas antifascistas no *front* aragonês. As primeiras imagens registradas em Aragão foram as de *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*. O terceiro capítulo dessa série intitulado *La toma de Siétamo*, mostra a primeira ofensiva dos combatentes anarquista em Huesca. Entre os meses de outubro e novembro de 1936, ocorreu uma segunda investida em Huesca; em abril uma terceira; mais uma em junho de 1937, cujo objetivo era conter o avanço e o ataque dos nacionalistas em Vizcaya (Idem).

Atualmente encontram-se conservadas quatro reportagens que abordam o cerco em Huesca. Os três primeiros, que se passam em alguns meses de 1937, são: *La conquista del Carrascal de Chimillas*, *División heroica* e *El cerco de Huesca*. O quarto filme, *El ejército de la victoria, un episodio casa Ambrosio* foi produzido em 1938. Todas essas reportagens contam com a participação de Félix Marquet na fotografia e Ramón Oliveres e Carlos Martínez Baena nos argumentos e comentários. Essa equipe cinematográfica foi responsável por elaborar o relato cinematográfico no *front* de Huesca sobre as ações da Coluna Ascaso, que naquele momento havia se convertido na XXVIII Divisão do Exército Popular (Ibidem).

Segundo o historiador José Maria Claver Esteban, é a partir dessas reportagens que começa a se criar uma nova imagem do inimigo, “à medida que transcorre o conflito, a imagem do inimigo nos documentários no *front* aragonês se torna mais abstrata, imersa na lógica do contexto de guerra” (ESTEBAN, 1995, p.1 03). Se nos primeiros documentários o inimigo a ser combatido era a tríade reacionária formada por capitalistas, militares e igreja, como em *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, essa imagem vai paulatinamente desaparecendo da referência textual e dando lugar aos termos

facciosos, fascistas e rebeldes para referir-se ao inimigo. Esteban pondera que ainda nos primeiros meses do conflito armado, quando a CNT aderiu ao governo republicano, ocorreu uma espécie de “contenção propagandística” na qual passou a se evitar aludir diretamente à burguesia e à Igreja como o inimigo a ser vencido: “o inimigo já não se encontra no interior da Espanha – como nos primeiros textos – mas exclusivamente no exterior, na facção liderada pelo general Franco” (Idem, 1994, p. 104).

No início do conflito armado, o povoado de Huesca parecia uma conquista fácil para os combatentes das colunas anarquistas, devido a sua localização geográfica, situada em uma elevação do terreno às margens do rio Isuela, rodeado de amplas planícies que possibilitavam o seu fácil acesso por qualquer flanco. Durante a primeira ofensiva no final de agosto de 1936, os combatentes anarquistas e republicanos ocuparam o cemitério da cidade e ficaram a poucos metros das posições em que se encontravam os militares nacionalista, imagem que aparece com frequência nestes filmes. Dessa forma, se estabeleceu um cerco em torno da cidade com exceção da parte oeste, onde se formou um estreito corredor de oito quilômetros de extensão ocupado pelos nacionalistas. Durante o cerco também foram bloqueadas as principais vias e ferrovias que ligavam Huesca a Saragoça, fazendo com que a cidade ficasse praticamente isolada. No ano de 1937, todas as ações ofensivas buscaram acabar com o semicírculo e cercar a cidade de uma vez por todas, porém nenhum dos ataques foram bem-sucedidos, o que fez com que o cerco de Huesca permanecesse por quase dois anos (MUÑOZ, 2008b, p. 250).

***LA CONQUISTA DO CARRASCAL DE CHIMILLAS (Frente de Huesca)***. Barcelona, 1937. Produção: SIE Films. Fotografia: Félix Marquet e Miguel Mutiñó. Argumento e Comentários: Carlos Martínez Baena e Ramón Oliveres. Sonorização: Francisco Gómez. Duração: 12 min 48 s. Conservação: completa, *Filmoteca Española*<sup>55</sup>.

Sinopse: diversas unidades anarquistas da Divisão Ascaso iniciam ataques para expulsar os nacionalistas das imediações de Carrascal e do povoado de Chimillas com a pretensão de tomar a zona e interceptar a estrada que segue sentido a Jaca. Na sequência é realizado um duplo assalto ao castelo de Becha e à colina de Mondón. Após o combate, os feridos recebem tratamento médico, enquanto os mortos são sepultados no cemitério

---

<sup>55</sup> Número 191 do *Catálogo General do cine de la Guerra civil*; GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996, p. 257-258.

de Huesca. A aviação fascista realiza um bombardeio no povoado de Igriés que resulta em um rastro de destruição (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).

*La conquista del Carrascal de Chimillas (Frente de Huesta)* é um documentário sobre as ações e atividades da Coluna *Rojo y Negra* na região de Huesca. Muñoz (2008) comenta que os estudos publicados por GARCÍA e Ibáñez (1996) e Ramón Sala Noguer (1993) indicam que os acontecimentos que aparecem na reportagem ocorreram “entre os dias quatro e oito de outubro de 1936” (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996, p. 258). Porém a informação em relação a essa data encontra-se equivocada, uma vez que o principal acontecimento presente no documentário ocorre entre os dias sete e nove de abril de 1937, “uma das datas que os historiadores identificam como o início da terceira e última ofensiva republicana sobre Huesca” (MUÑOZ, 2008b, p. 251-252). É possível que na primeira parte da reportagem, na qual se comenta sobre a coluna de Domingo Ascaso e Gregorio Jover na região, tenham sido utilizados fragmentos filmados em 1936, posteriormente incorporados a outras filmagens de 1937 para a montagem final da reportagem (Idem).

Outra questão controversa é em relação à autoria da reportagem. O historiador Carlos Fernández Cuenca (1972) atribui a fotografia do filme a Adrién Porchet, os diálogos a Les e a montagem a Antonio Graciani, embora essas informações não apareçam no cabeçalho da reportagem. Não há nada que ajude a esclarecer esses fatos; as informações em relação aos que participaram na produção do filme aparecem tal qual na versão que atualmente se encontra conservada na *Filmoteca Española*.

*La conquista del Carrascal de Chimillas* estreou em 15 de julho de 1937, nos cinemas Atlàntic e Savoy de Barcelona e permaneceu em cartaz até a primeira quinzena do mês de agosto na sala Condal<sup>56</sup> (SOLIDARIEDAD OBRERA, 06/1937 - 08/1937). A reportagem narra os momentos de uma forte ofensiva das tropas nacionalistas sobre Bilbao, o que levou os anarquistas e republicanos a intensificarem as forças de ataque do *front* aragonês com objetivo de desviar a atenção dos militares nacionalistas que operavam no norte do país. No dia 7 de abril de 1937, realizaram-se ataques na região dos

---

<sup>56</sup> O Teatro Condal localizado na avenida Paralelo nº 91, foi inaugurado em 1903, o local ainda está em funcionamento. O teatro passou a exibir filmes em meados de 1911. Após a Revolução Espanhola, passou a se chamar Cine Condal. Em 1983, se transformou em espaço dedicado exclusivamente para o teatro (MONCHO, 2020).

Pirineos de Jaca. No dia 8, a CXVII Brigada Mista (antiga Coluna *Rojo y Negra*) foi para Carrascal de Chimillas com intuito de bloquear a estrada que ligava Huesca a Jaca e cercar a cidade. Em seguida, outras unidades da Divisão Ascaso iniciaram um ataque em conjunto com a artilharia e aviação republicana nas posições fortificadas das tropas nacionalistas (MUÑOZ, 2008b, p. 253).

O relato da reportagem é dividido em três blocos narrativos, que seguem uma sequência linear dos eventos sobre as ofensivas realizadas pelos anarquistas e republicanos em Carrascal de Chimillas, Castilho de Becha e Monzón. Ofensivas marcadas por consequências trágicas, como é mostrado na reportagem ao exibir cenas dos mortos e feridos em combate. O texto narrativo apresenta um discurso político que salienta a eficácia dos combatentes e da organização entre as unidades anarquistas. Dessa maneira, após cada batalha travada, estabelecia-se a comunicação entre os Comandos, o que demonstra que as unidades anarquistas, agora assimiladas à estrutura militar do Exército Regular, atuavam sobre um comando hierárquico e disciplinar. O texto narrativo também comenta que na luta atuavam os “soldados da liberdade”, denominação esta que não era presente nas primeiras produções cinematográficas anarquistas. Ao longo do filme, a narração também altera o termo soldado com outras denominações como “companheiros” ou “camaradas”, para se referir aos anarquistas. Essas modificações semânticas são significativas quando comparadas com as primeiras reportagens, uma vez que a denominação “guerrilheiros libertários” se converte em “soldados” e “milícias da liberdade” se transforma em “milícias populares”, uma nomenclatura que apresenta qualidade ampla e que inclui os republicanos (Idem).

Também se mantém uma certa insistência em reiterar a condição trabalhadora dos combatentes, como afirma Esteban (1995). A oposição fascista-proletariado é bastante presente nos documentários deste segundo período, o termo proletariado é utilizado para incluir e designar o Exército republicano: “a artilharia proletária muda sua posição... Temos que atacar sem descanso para continuar conquistando trincheiras como esta, desde onde os fascistas nos hostilizavam”, afirma a locução.

Os planos da reportagem são colocados de modo a estabelecer uma lógica sequencial do relato que estima pela a função descritiva dos eventos. Dessa forma, os acontecimentos mais impactantes aparecem no final da reportagem, quando são mostrados os feridos após os combates. A montagem imprime o ritmo das sequências de batalha, ajudada pelos movimentos internos do campo visual:

As imagens panorâmicas rápidas, as varreduras de câmera acompanham os ataques e contra-ataques, ou marcam o ritmo sincopado, como o momento em que a câmera faz um percurso de um canhão a outro, detendo-se em cada um deles em perfeita sincronia com o som e os cortes que dão lugar as mudanças de plano. Tudo isso contribui para estabelecer marcas que acentuam o realismo documental, no entanto, a montagem tem um efeito acumulativo, sem acentos dramáticos ou pontos de inflexão verdadeiramente importantes (MUÑOZ, 2008b, p. 255).

Quanto à sonorização, o som ambiente e os comentários da locução são inseridos em sincronia com as imagens, reforçando o efeito da ação para o espectador. Deste modo, quando a locução diz “*fuego de mortero*”, a música faz um *staccato* rápido que firma os planos em que a artilharia pesada dispara com toda a velocidade.

***EL CERCO DE HUESCA***. Barcelona, 1937. Produção: SIE Films. Fotografia: Félix Marquet. Comentários: Carlos Martínez Baena e Ramón Oliveres. Sonorização: Francisco Gómez. Duração: 10 min 30 s. Conservação: completa, *Filmoteca Española*<sup>57</sup>.

Sinopse: documentário sobre as ações e combates que ocorrem nos arredores de Huesca, nos primeiros meses de 1937. Imagens das movimentações das colunas da CNT-FAI nos povoados próximos a Huesca, de onde são enviados reforços para as trincheiras que cercam a cidade. Os nacionalistas atacam com um bombardeio aéreo. Em seguida inicia-se um combate de trincheiras. O cemitério de Huesca é destruído pelos bombardeios e ocupado pelos combatentes anarquistas e pelas forças republicanas. Na região de Chimillas, ocupada pelos militares nacionalistas, são exibidas imagens de jornais da imprensa fascistas capturados na trincheira inimiga. O documentário encerra ao mostrar o crescente transbordamento do rio Cinca, que isola Huesca das forças franquistas, contribuindo para o cerco (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).

*El cerco de Huesca* estreou no dia 15 de junho nos cinemas Atàntic e Savoy de Barcelona e ficou em cartaz na sala Cinemar<sup>58</sup> até a última semana de julho

---

<sup>57</sup> Número 159 do *Catálogo General do cine de la Guerra civil*; GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996, p. 226-227.

<sup>58</sup> Localizado na parte inferior de Las Ramblas, próximo ao Teatro Principal, o Cinemar abriu suas portas em 1936, quase que simultaneamente a eclosão da Revolução Espanhola. Durante o regime franquista, o local ficou escondido entre o cabaret Tabú e o hotel Apolo. A sala Cinemar oferecia sessões diárias que começavam a partir das 10 da manhã. Exibia filmes de aventura, ação e artes marciais. A sala encerrou suas atividades no ano 1992 (MONCHO, 2020).

(SOLIDARIEDAD OBRERA 06/1937 - 07/1937). O documentário é dividido em dois blocos narrativos: o primeiro concentra-se no ataque aéreo nacionalista sobre as posições mantidas pelos anarquistas, resultando na destruição da base da Divisão Ascaso e do pequeno povoado de Vicién. O segundo bloco se refere ao combate de trincheiras contra os militares nacionalistas, e encerra-se sem um desfecho vitorioso ou dramático, uma vez que a cidade de Huesca segue dominada pelos fascistas (Idem).

O texto narrativo da reportagem, assim como em *La conquista del Carrascal de Chimillas* enfatiza as diferenças entre os dois lados presentes no conflito, de modo que ao se referir aos anarquistas, emprega termos como “trabalhadores conscientes”, “milícias proletárias” e “forças proletárias”, que lutam contra os fascistas, “os inimigos das massas trabalhadoras”. Durante o relato, a locução comenta sobre o rio Cinca, afluente do rio Ebro, como se estivesse à margem de Huesca ajudando a completar o cerco achei a frase um pouco confusa. Todavia esta é uma informação geográfica imprecisa, inserida na reportagem para acrescentar um aspecto de otimismo e esperança sobre a tomada de Huesca ao expectador. A locução diz: “o rio aragonês por excelência, o Cinca, com seu fluxo majestoso, também se tornou, com o aumento de suas águas, um muro intransponível que contribui para fechar quase totalmente o cerco de Huesca”.

Ao ilustrar e complementar o enunciado da alocação, a maior parte dos planos cumpre uma função descritiva dos acontecimentos. Muitas imagens servem para situar o expectador nas localidades e cenários das batalhas mais importantes como as da serra dos pré-Pirineos aragoneses ao fundo de Huesca, o cemitério da cidade, os povoados de Vicién, Chimillas e Yéqueda, e o córrego do rio Cinca. Também são mostradas imagens de jornais da imprensa fascistas que foram tomados do inimigo. Por meio de enquadramentos fechados, vemos com detalhes as manchetes dos jornais *Voz de la Falange* e *Ciudad del Vaticano* (Ibidem).

No segundo bloco narrativo da reportagem são introduzidas duas cenas ficcionais encenadas pelos mesmos combatentes que se encontravam no campo de batalha. Essas cenas têm por objetivo criar certo teor dramático na trama textual: a primeira mostra o momento em que um combatente anarquista é atingido por uma bala inimiga, cai no chão e rola ladeira abaixo. A segunda cena mostra o avanço dos combatentes até o topo de uma colina, entretanto nessa cena os planos são interrompidos bruscamente por um salto de imagem e a sequência fica interrompida (Ibidem).



Cenas de *El cerco de Huesca*.

Fonte: DVD Archivo cinematográfico de la revolución española. CNT 1936-1939. Editorial FAL, Madri, 2012.

***DIVISIÓN HEROICA (En el frente de Huesca)***. Barcelona, 1937. Produção: SIE Films. Fotografia: Adrién Porchet e Félix Marquet. Montagem: Juan Pallejá. Comentários: Carlos Martínez Baena e Ramón Oliveres. Duração: 18 min 30 s. Conservação: completa, *Filmoteca Española*<sup>59</sup>.

Sinopse: documentário com numerosos elementos ficcionais sobre as ações dos anarcossindicalistas no *front* de Huesca nos primeiros meses de 1937. São mostrados ataques aéreos da aviação fascista respondidos com a artilharia e a aviação republicana. Os combatentes recebem a visita do anarcossindicalista Juan García Oliver, na ocasião Ministro da Justiça. Oliver estava acompanhado de Felipe Díaz Sandino, coronel da aviação e Conselheiro de Defesa do governo da *Generalitat*. Após os combates, os feridos são atendidos e os mortos sepultados no cemitério de Huesca. Em outro posto avançado, as unidades anarquistas adentram em um pequeno povoado que ficou em ruínas após o enfrentamento. No final, são mostrados os combatentes em seus acampamentos descansando e se alimentando (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).

Em 1937, ocorrem dificuldades políticas que afetam drasticamente os anarquistas na luta revolucionária. O isolamento imposto pelo Comitê de Não Intervenção se materializou na escassez de armas e munições no campo de batalha, um dos grandes

---

<sup>59</sup> Número 245 do *Catálogo General do cine de la Guerra civil*; GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996, p. 281-282.

problemas no *front* de Aragão. A principal estratégia empregada pelos republicanos e anarcossindicalistas era os ataques surpresa, que possibilitaram certas vitórias, embora efêmeras, uma vez que os militares fascistas voltavam a recuperar suas posições iniciais logo em seguida (Ibidem).

Dividido em três blocos narrativos, *División heroica* estreou em 27 de junho nos cinemas Atlàntic e Savoy de Barcelona (SOLIDARIEDAD OBRERA, 15/06/1937). No primeiro, descrevem-se as posições e fortificações estabelecidas em torno de Huesca e os preparativos da artilharia para iniciar uma ofensiva. No núcleo dramático principal, veta-se o combate que interveio a aviação republicana e toda artilharia pesada. O desfecho e os efeitos destrutivos do confronto são veiculados com imagens de um pequeno povoado completamente destruído, com vários feridos e mortos. Durante o relato são introduzidas breves cenas ficcionais, mas que se limitam a encenações de atividades no *front* e não utilizam diálogos ou referências de outros documentários.

*División heroica* é uma reportagem de propaganda que não se preocupa com a acuidade dos acontecimentos históricos. O filme tinha em vista enfatizar a eficácia dos combatentes anarquistas e as suas contribuições para as vitórias nos enfrentamentos no *front* aragonês. Assim, “o título *División heroica* adquire um enorme significado simbólico, visto que manifesta a total assimilação dos libertários à estrutura militar empreendida pela *Generalitat*” (Ibidem, p. 261). A “Divisão” do título alude à Divisão Ascaso, cuja locução a apresenta como “a vanguarda do exército popular”. Dessa maneira, o enunciado da narração afirma, de modo prolixo, a transformação das colunas anarquistas voluntárias em divisões do “Exército Popular”<sup>60</sup>. Apesar do texto narrativo, para contrariar a oficialidade do discurso, fazer uma alusão às atitudes corajosas dos anarquistas nos primeiros meses do conflito bélico quando ocuparam posições ofensivas de maiores riscos no *front* aragonês “cada hora mais próxima e decisiva, como antes, nos meses de julho e outubro, os milicianos corajosos dos quadros confederados”.

O texto narrativo ainda utiliza denominações como “colunas” e “milícias” para denominar os anarquistas, porém alternados com os termos “exército” e “divisão”. A

---

<sup>60</sup> O jornal *Solidariedad Obrera* publicou um intenso debate sobre a militarização das colunas anarquistas, com a qual estiveram em desacordo uma parte das bases confederais da CNT (*Solidariedad Obrera* 13, 14, 16/02/1937 – 06/04/1937). Disponível em : < [http://www.cedall.org/Documentacio/Castella/cedall203503000\\_Solidaridad%20Obrera.htm](http://www.cedall.org/Documentacio/Castella/cedall203503000_Solidaridad%20Obrera.htm) > (Acesso em: 20/07/2020).

narração faz uma distinção entre “exército popular”, quando se refere ao ataque do povoado e “exército vermelho da liberdade” quando comenta sobre a Divisão Ascaso em oposição ao inimigo.

Outro aspecto da reportagem a ser comentado é a seleção de imagens que proporcionam ângulos e enquadramentos diversos, dando destaque aos combatentes. Em meio a essas imagens, fragmentos da reportagem *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* são inseridos, possibilitando ver os guerrilheiros libertários com seus trajes de verão “*rojo y negro*”; fatores estes que não correspondem com a temporalidade do relato, uma vez que os acontecimentos tomam lugar nos meses de janeiro, fevereiro e março de 1937 (Ibidem).

## **Documentários sobre a militarização das colunas anarquistas**

A incorporação definitiva das colunas anarquistas e das demais colunas ao Exército republicano foi um longo processo que se concretizou em maio de 1937, em um contexto de fortes enfrentamentos entre associações sindicais, partidos políticos e instituições governamentais centrais e autônomas. Com a conversão das colunas anarquistas em Exército Popular, “a iconografia do guerrilheiro libertário que sustentava o discurso anarquista sofrerá a última e definitiva ruptura” (ESTEBAN, 1995, p. 106). A partir disso, a produção anarcossindicalista realizou dois filmes que abordaram a reestruturação das unidades anarquistas, algo extremamente controverso dentro do movimento libertário espanhol. O primeiro documentário, *El general Pozas visita el frente de Aragón*, tem como cenário a região de Saragoça onde atuava a Coluna Durruti. O segundo documentário, *El ejército de la victoria, un episodio: casa Ambrosio*, aborda o cerco de Huesca que junto da produção anterior, reaproveitam parte de seus quadros para construir um discurso de exaltação do Exército Popular.

Estes documentários marcam de forma definitiva a mudança que ocorre no anarcossindicalismo espanhol e na sua propaganda cinematográfica. O desaparecimento das colunas anarquistas e sua reestruturação na hierarquia militar do Exército Popular são defendidos explicitamente nestas obras cinematográficas, que indicam, em grande medida, a confluência da CNT com os republicanos e comunistas no corpo militar (Idem).

***EL GENERAL POZAS VISITA EL FRENTE DE ARAGÓN.*** Barcelona, 1937.  
Produção: SIE Films. Duração: 4 min e 24 s. Conservação: completa, *Filmoteca Española*<sup>61</sup>.

Sinopse: General Pozas, chefe do Exército do Leste, visita a região Saragoça, local onde atuava a antiga Coluna Durruti, neste momento incorporada ao Exército Popular como XXVI Divisão. Em Bujaraloz, Pozas e o líder da divisão, Ricardo Sanz, examinam as tropas e conversam com alguns combatentes. Em seguida, ocorre um desfile das tropas em frente à varanda do edifício do Quartel-General. Entre a multidão presente no desfile, encontra-se Colette, que foi colaboradora de Durruti e viúva do anarquista Gambeta. Depois de revistar as tropas, Pozas, parte a caminho de Monegrillo, onde inspecionará as forças de milicianos. Por último, os comandantes militares chegam em Farlete para inspecionar as trincheiras e contemplar a visão do inimigo. Satisfeito com a disciplina instalada, o general retorna a Barcelona (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).

O Conselho de Defesa da Catalunha decretou a militarização do *front* aragonês em 20 de fevereiro de 1937. Após os acontecimentos de maio em Barcelona, o governo central tomou a pasta de Defesa, que até aquele momento era dirigida pelo governo da *Generalitat*, transformando o Exército da Catalunha em Exército do Leste, comandado pelo general Sebastián Pozas. Isso significava o comando de todo o aparato militar no *front* de Aragão e na retaguarda, que abrangia as províncias de Saragoça, Huesca, Turuel e a serra de Lidón (MUÑOZ, 2008 p. 265).

*El general Pozas visita el frente de Aragón* estreou no dia 15 de juho de 1937, nos cinemas Atlàntic e Savoy de Barcelona (*Solidaridad Obrera* 15/071937), uma semana após a sua realização. Trata-se de uma reportagem bem curta, de apenas 4 minutos de duração, semelhante a um breve relato noticiado. O tema se restringe a chegada de uma autoridade do Exército no *front* de Aragão para inspecionar as tropas. A reportagem não apresenta qualquer estrutura dramática e se concentra em informar os itinerários do carro-chefe militar em seu deslocamento por Bujaraloz, Monegrillo e Farlete.

A locução da reportagem cumpre uma função informativa sobre o relato. Não dispõe da mesma expressividade e vivacidade das primeiras reportagens e documentários produzidos: “carece de expressões triunfais ou reviravoltas expressivas, trata-se de uma

---

<sup>61</sup> Número 368 do *Catálogo General do cine de la Guerra civil*; GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996, p. 502-503.

voz inexpressiva, asséptica e de perfil rotineiro” (Idem, 2008, p. 266). Além da função informativa, a locução desempenha um tom propagandístico. No final da reportagem o texto narrativo faz alusão à disciplina presente nas unidades anarquistas e insiste em destacar, naquele momento, como elas se encontravam integradas à hierarquia militar: “Ao cair da tarde, o general Pozas prepara o seu retorno a Barcelona satisfeito com a disciplina que rege em todo o setor inspecionado”.

Apenas 11 meses separam esta reportagem das primeiras obras cinematográficas produzidas pelo SUEP, como a série dos *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*, sendo possível observar a mudança narrativa produzida com a militarização das colunas anarquistas:

não há nada mais simbólico do que ver os anarquistas enfileirados firmemente diante do militar republicano, para perceber a transformação radical que ocorreu no corpo dos combatentes. Esse sinal de conformidade da ordem institucional sintetiza o novo status da antiga Coluna Durruti, transformada em XXVI Divisão e desaparece o selo romântico dos milicianos do passado, substituído pelo padrão de um exército centralizado (Ibidem, p. 268).

Na trilha sonora da reportagem, se mantém a melodia das canções anarquistas que estão presentes em quase todas as produções documentais. Logo nos títulos do cabeçalho a trilha sonora toca a melodia de *A Las Barricadas*, enquanto no encerramento toca a canção *Hijos del Pueblo*.



Cena de *El general Pozas visita el frente de Aragón*.

Fonte: DVD Archivo cinematográfico de la revolución española. CNT 1936-1939. Editorial FAL, Madri, 2012.

***EL EJÉRCITO DE LA VICTORIA. UN EPISODIO: CASA AMBROSIO.*** Barcelona, 1937. Produção: SIE Films. Fotografia: Félix Marquet. Idioma original: castelhano. Duração: 10 min 07 s. Conservação: completa, *Filmoteca Española*<sup>62</sup>.

Sinopse: no início do verão de 1937 o Exército Popular republicano realiza uma série de ataques surpresa nas proximidades de Huesca. Os nacionalistas encontram-se nos arredores do pequeno povoado de Puibolea, onde trezentos combatentes das unidades anarquistas participam do ataque ao moinho de Salina. Os bombardeios da aviação fascista deixam um rastro de destruição: casas, veículos e materiais de transmissão como telefones, telégrafos e alto-falantes utilizados no *front* são destruídos. Um segundo ataque ocorre em Casa Ambrosio, povoado localizado a 150 metros de Huesca, onde os combatentes avançam protegidos por tanques blindados. Depois do confronto e de sua vitória, os combatentes anarquistas e republicanos se preparam para atacar Huesca (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).

*El Ejército de la victoria, un episodio casa Ambrosio*, de acordo com Muñoz (2008), não aparece na programação de nenhuma sala de cinema de Barcelona daquela época. Não foram encontradas quaisquer referências sobre a possibilidade dessa reportagem ter sido exibida por meio de outros canais de difusão anarquistas ou governamentais.

O relato da reportagem aparece organizado em dois blocos que correspondem sucessivamente aos combates ocorridos em Molino de las Salinas e Casa Ambrosio, cujos desfechos terminam com a vitória dos combatentes do Exército Regular. Para ligar estes dois núcleos narrativos é introduzido um fragmento da reportagem *El General Pozas visita el Frente de Aragón*, que visa fornecer evidências sobre o que se entendia por “eficácia” do Exército Popular. Outro aspecto da reportagem é que o texto narrativo ganha maior destaque do que as imagens dos acontecimentos, veiculadas mais para complementar e acentuar a locução. Acrescentam-se dados e informações sobre as estratégias e os maquinários militares, característicos de reportagens de guerra, mais uma diferença em relação aos documentários produzidos anteriormente e que não se dobravam a tais informações:

---

<sup>62</sup> Número 262 do *Catálogo General do cine de la Guerra civil*; GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996, p. 303-304.

Modernos tanques de guerra se preparam para participar do assalto à Casa Ambrosio. Os tanques correm em direção ao objetivo indicado, ao lado deles os antigos milicianos retomam seus feitos heróicos dos primeiros meses ao transformarem-se em soldados disciplinados do Exército Popular. (...) Os morteiros auxiliam efetivamente o avanço de nossa infantaria, que junto aos tanques, continua avançando em direção à posição inimiga. (...) A imprevisibilidade do ataque causa surpresa aos rebeldes, que, com o ímpeto do empurrão das forças republicanas e o efeito das bombas lançadas pelo nossos morteiros são forçados a recuar desordenadamente.

O tom de voz da locução não apresenta variações grandiloquentes, visando manter certo grau de neutralidade no discurso propagandístico. A voz da locução afirma que a incorporação das colunas anarquistas no corpo do Exército Regular, não alterou a força e a bravura dos combatentes libertários na luta armada. Defende ainda que o Exército é a única garantia de vitória contra os fascistas:

Uma visita do alto comando ao front de Aragão resultou em um feito que influenciaria extraordinariamente na vitória decisiva da luta pela liberdade e pela justiça: a conversão das antigas milícias antifascistas no já famoso e bem-sucedido Exército do Leste.

Deste modo, é possível ver o tom comunista e militarista que se produziu no discurso cinematográfico sobre a Revolução Espanhola, contradizendo o que era marcante anteriormente: fazer a revolução em detrimento de ganhar a chamada guerra a qualquer custo. Se nas primeiras reportagens de 1936, como *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*, os anarquistas eram “os guerrilheiros da liberdade”, agora se transformaram radicalmente em combatentes “defensores da República”, “disciplinados soldados do Exército Popular”, “a voz da legalidade e da justiça republicana” (MUÑOZ, 2008, p. 271).

A narração ainda é repetitiva quanto às informações que concernem a militarização das colunas anarquistas e o cumprimento da disciplina militar, que se converteram no argumento principal da reportagem. A descrição dos combates foi deixada em segundo plano.

## Documentários sobre o *front* de Aragão: Teruel (1937- 1938)

A SIE-Films realizou seis documentários sobre as investidas e a conquista de Teruel no *front* aragonês, dos quais atualmente se encontram conservados apenas quatro: *La columna de hierro hacia Teruel* (1937), *La toma de Teruel* (1937), *Teruel ha caído* (1937) e *Tres fechas gloriosas* (1938). Todas essas produções cinematográficas contam com a mesma equipe formada por Ángel “Les” Lescarbourea, os fotógrafos Félix Marquet e Miguel Mutiño e o montador Juan Pallejá. Os documentários desaparecidos são *Frente de Teruel* (1937), de Miguel Mutiño e *La victoria de Teruel* (1938), cuja direção o jornalista e crítico de cinema Carrasco de la Rubia atribui à Angel Lescarbourea, e a fotografia à Ramón de Baños e A. García Verchés. Após a retomada militar fascista da cidade de Teruel e a derrocada do Exército Popular no *front* aragonês em março de 1938, as reportagens da CNT sobre os acontecimentos em Aragão são interrompidas. Posteriormente é produzido um único documentário, em 1938, que recorda os feitos vitoriosos do ano anterior (Idem, p. 273-274).

**LA COLUMNA DE HIERRO HACIA TERUEL.** Barcelona, 1937. Produção: SIE Films para a CNT-FAI. Fotografia: Miguel Mutiño. Montagem: Juan Pallejá. Comentários: Les. Laboratório SIE nº 1. Duração: 18 min. Conservação: completa, *Filmoteca Española*<sup>63</sup>.

Sinopse: documentário sobre as atividades da *Columna de Hierro* e das colunas antifascistas em Teruel, no final de 1936. O filme começa na base da coluna localizada no pequeno povoado de La Puebla, local onde é impresso o diário oficial *Línea de Fuego*, porta voz da coluna. Em seguida, são mostradas imagens dos combatentes anarquistas em suas fortificações, esperando pela próxima ofensiva. Na sequência, inicia-se um combate em que intervém a artilharia. A locução informa sobre a atuação da *Guardia Civil* na região, que se juntou aos militares fascistas e que se encontra abrigada no povoado de Castralvo. Os combatentes anarquistas avançam sobre a cidade em meio às explosões.

---

<sup>63</sup> Número 172 do *Catálogo General do Cine de la Guerra civil*; GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996, p. 249.

Após o confronto, a Cruz Vermelha se encarrega de socorrer os feridos e levá-los para os hospitais mais próximos (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).

*La columna de Hierro hacia Teruel* estreou em Barcelona no dia 6 de abril de 1937, nos cinemas Actualidades, Atàntic e Savoy, onde ficou em cartaz até a segunda quinzena de abril na sala Walquiria, e durante todo o mês de maio no Cinema Odeón (SOLIDARIEDAD OBRERA, 04/04/1937 – 30/05/1937). O relato do filme gira em torno dos eventos que ocorreram no verão de 1936, como as conquistas de Sarrión e Puebla de Valverde, além da ofensiva contra Castralvo nos primeiros meses de 1937. A reportagem não tem maiores pretensões além de ser um relato puramente testemunhal, porém há uma homenagem às vítimas da traição dos *guardias civiles* em La Puebla, que realizaram uma grande matança no povoado antes de fugirem e passarem para o lado dos militares nacionalistas (NOGUER, 1993, p. 79).

Segundo Ramón Sala Noguer, a matança de La Publa é um fato histórico relacionado aos embates ocorridos durante os primeiros meses da Revolução. Quando o governo republicano optou por enviar reforços a Teruel, o Comitê Executivo, que representava as organizações operárias valencianas, propôs uma amálgama sobre a base de três combatentes voluntários por um soldado da *Guardia Civil*. Entretanto, a Junta Delegada representante do governo republicano, exigiu a proporção inversa de *guardias civiles* por combatente. Quando a *Columna de Hierro* partiu sentido Teruel, ao chegar em Puebla de Valverde, os soldados da *Guardia Civil* haviam matado todos os combatentes e moradores do povoado (BROUÉ & TÉMIME apud NOGUER, 1993, p. 79).

A narração faz alusão a reportagem *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón nº1*, ao comparar o povoado de La Pueble com Bujaraloz, na medida que o pequeno povoado de La Pueble, naquele momento, passara a ser o principal ponto de atuação dos combatentes anarquistas em Teruel. Essa comparação tem em vista equiparar a *Columna de Hierro* com a *Columna Durruti*, para enfatizar as ações e práticas revolucionárias da coluna anarquista em Teruel. Segundo o texto narrativo, a presença dos anarquistas em La Pueble resultou em diversas transformações sociais impulsionadas por eles, entretanto, o texto não se aprofunda ao descrever as transformações revolucionárias que ocorreram no povoado, além de não citar quaisquer práticas libertárias como a coletivização e a autogestão, por exemplo.

Após a retumbante derrota dos fascistas em Sarrión, La Puebla deixou de ser um pequeno povoado para ocupar o posto central do setor. Aqui é editado o *Línea de Fuego*, jornal da coluna, impresso pelos companheiros valencianos do Sindicato de Artes Gráficas. Puebla, como Bujaraloz, no front de Osera, é uma cidade brutalmente transformada pela guerra.

A narração menciona que ocorreram melhorias econômicas na atividade agrícola local, mas o faz de maneira breve e sem abordar detalhes. Ao mesmo tempo, enfatiza a importância da “luta antifascista”, o que indica a mudança do discurso fílmico anarquista sobre a luta armada em 1937. Não se trata mais de fazer a revolução de outrora, mas sim de vencer o conflito armado; “no entanto, em termos econômicos e sociais, os camponeses saíram ganhando, sem que ninguém deixasse de se esforçar na luta antifascista”.

Também aparecem no texto narrativo alguns comentários de aspecto irônico que evidenciam certas preocupações das colunas anarquistas quanto ao processo de militarização. Naquele momento ocorria o debate controverso entre os que sustentavam manter “as unidades confederais homogêneas e os que defendiam a separação em Brigadas mistas, tal como era proposto pelo governo” (MUÑOZ, 2008b, p. 277). Além do mais, o discurso reflete a discordância que havia entre parte dos anarquistas que lutavam no *front* de batalha e os que se encontravam em setores da CNT defensores de posições políticas mais moderadas e próximas dos partidos governamentais.

**LA TOMA DE TERUEL.** Barcelona, 1937. Produção: SIE Films. Direção e fotografia: Félix Marquet. Idioma original: castelhano. Duração: 6 min 58 s. Conservação: completa, *Filmoteca Española*<sup>64</sup>.

Sinopse: os combatentes anarquistas, integrados ao exército republicano, dominam o povoado de Belchite e formam um cerco em torno de Teruel. Os tanques do exército republicano abrem passagem enquanto os combatentes avançam e ocupam diversos pontos da cidade. A população é evacuada de Teruel e os prisioneiros nacionalistas são transferidos para o povoado de Sagunto. No final, são veiculadas imagens do Governador Geral de Aragão, Mantecón, entre outros oficiais dando ordens aos combatentes na recém conquistada cidade (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).

---

<sup>64</sup> Número 809 do *Catálogo General do Cine de la Guerra civil*; GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996, p. 845.

*La Toma de Teruel* apresenta os primeiros registros da entrada do exército republicano na cidade, em 24 de dezembro de 1937. A reportagem também enfatiza a tomada do povoado de Belchite, feito crucial e decisivo para a conquista de Teruel (NOGUER, 1993, p. 80). O filme estreou em 4 de janeiro de 1938 no cinema Actualidades em Barcelona (SOLIDARIEDAD OBRERA, 01/1938). A razão do filme estrear em tão pouco tempo após sua realização está no interesse do governo republicano em divulgar os seus êxitos militares no front, mais o objetivo de reforçar a moral dos combatentes e ressaltar a eficácia do Exército Popular (MUÑOZ, 2008, p. 208).

Entre agosto e dezembro de 1937, no *front* de Aragão voltaram a ocorrer fortes ofensivas das colunas antifascistas integradas no Exército Regular na província de Saragoça e em Teruel. A ofensiva sobre Saragoça ocorreu em 24 de agosto de 1937, com o objetivo de ocupar a cidade, mas, devido às manobras defensivas do exército nacionalista, o ataque sobre Saragoça deu lugar a enfrentamentos em diversas localidades do *front* aragonês. A entrada das forças republicanas nas antigas fortificações de Teruel e a formação do cerco sobre a cidade ocorreram no dia 21 de dezembro de 1937. Após vários dias de combate, Teruel é conquistada em definitivo no dia 7 de janeiro de 1938 (Idem).

A reportagem é dividida em duas unidades narrativas relativas às duas ofensivas vitoriosas do exército republicano: a tomada de Belchite e a ocupação de Teruel. Os eventos acerca de Teruel, como expõe o próprio título do filme tem maior destaque e tempo de tela. Os registros levam o espectador pelos diferentes locais da cidade que gradativamente são tomados pelos combatentes do Exército Regular. Assim como os demais documentários produzidos no mesmo ano, a narração exalta as vitórias militares. Afirma: “a tomada de Belchite constituiu um caso tão extraordinário que chamou a atenção de todo o mundo civilizado”. Outra questão abordada pelo texto narrativo é referente à ideia de eficácia pela disciplina, mencionando a hierarquia militar como argumento e ilustrando a relação de comando que se instalou entre os combatentes e os dirigentes políticos e militares: “chefes, oficiais e comissários políticos mostram o maior otimismo em seus rostos, o primeiro passo dado com firmeza”. A narração também ataca a contrapropaganda fascistas ao desmentir informações sobre a situação em que se encontrava Teruel durante o cerco:

Para contrariar, melhor dizendo, desfigurar o poder de nosso Exército Popular, os facciosos propagaram aos quatro ventos que Belchite não fora tomada pelos soldados republicanos, mas fora entregue à Espanha leal por alguns fascistas que traíam o ideal nacionalista. O que eles queriam com isso? Seguem enganando as pessoas que sofrem no setor dominado pelo jugo do conglomerado de militares e falangistas.

O filme termina com o narrador dizendo: “*!Viva la República!, !Viva la libertad!*”, escancarando o quanto o discurso fílmico anarquista mudou no decorrer da revolução, para neste momento aparecer em consonância com a causa republicana.

***TERUEL HA CAÍDO***. Barcelona, 1937. Produção: SIE Films. Direção e fotografia: Miguel Mutiñó. Montagem: Juan Pallejá. Estúdios de sonorização: *Acoustic*. Idioma original: castelhano com discursos em catalão e francês. Duração: 10 min 22 s. Conservação: completa, *Filmoteca Española*<sup>65</sup>.

Sinopse: reportagem sobre a celebração ocorrida no dia 27 de dezembro de 1937 em Barcelona, para comemorar a tomada de Teruel pelas forças republicanas. Em meio à celebração, nas imagens da tribuna que preside o ato, aparecem Lluís Companys, Federica Montseny, Rafael Vidiella, Juan García Oliver, Francisco Esgleas, Juan Domenech, Diego Abad de Santillán y Emilio Jouhaux da CGT francesa. Após o desfile de diversas organizações políticas e sindicais, são realizados vários discursos proferidos por: León Jouhaux, Francisco Esgleas, Rafael Vidiella e Lluís Companys (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).

*Teruel ha caído* é um filme singular da produção cinematográfica anarquista em razão de ser uma reportagem mais ligada aos noticiários. O relato dedica-se a um tema específico, a manifestação que ocorreu em Barcelona e não conta com locução em *off*. A narração é feita pela fala dos dirigentes políticos durante os seus pronunciamentos. Essa reportagem, que apresenta um forte teor propagandístico e que promove a aliança realizada entre as forças políticas e sindicais, estreou em 11 de janeiro de 1938, nos cinemas Atlàntic e Savoy de Barcelona (SOLIDARIEDAD OBRERA, 01/1938).

As repercussões da vitória em Teruel foram imediatas e demasiadamente divulgadas pelo governo republicano, visto que, se tratava da primeira conquista ofensiva

---

<sup>65</sup> Número 794 do *Catálogo General do Cine de la Guerra civil*; GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996, p. 835.

do Exército Popular. Até aquele momento, as tropas haviam contido os ataques dos nacionalistas.

A derrota do exército [nacionalista] em Teruel significava deter um possível avanço até o Mediterrâneo e a conquista da Catalunha. Além disso, abria grandes esperanças à concretização de novos êxitos futuros. Após as duríssimas condições que marcaram a batalha, a vitória sobre Teruel inspirava um certo otimismo moral das tropas combatentes que haviam sofrido grandes perdas (MUÑOZ, 2008, p. 286).

A tomada de Teruel chegou a repercutir em outros países. O governo republicano buscou divulgá-la o máximo possível para criar uma imagem favorável à República, e convencer os países democráticos a intervirem no conflito armado contra os militares fascistas. Entretanto, a política adotada pelo Comitê de Não Intervenção se manteve (Idem).

A reportagem começa mostrando uma série de manchetes de jornais da época que anunciam a vitória sobre Teruel, além de convocar para a manifestação do dia 27 de dezembro de 1937. Entre os jornais mostrados, aparece o *Solidariedad Obrera*. Outro momento que chama a atenção nessa reportagem é quando o presidente da *Generalitat*, Lluís Companys, após terminar o seu discurso no alto da tribuna, cumprimenta com apertos de mão as pessoas presentes na manifestação ao som de *Els Segadors*, hino nacional da Catalunha. Uma sequência que afirma de modo visual a atitude colaboracionista da CNT com as instituições republicanas.



Cena de *Teruel ha caído* (1937) do discurso de Juan Garcia Oliver para a multidão.  
Fonte: DVD Archivo cinematográfico de la revolución española. CNT 1936-1939.  
Editorial FAL, Madri, 2012.

**TRES FECHAS GLORIOSAS.** Barcelona, 1938. Produção: SIE Films. Fotografia: Félix Marquet. Duração: 20 min. Conservación: completa, *Filmoteca Española*<sup>66</sup>.

Sinopse: documentário realizado quase inteiramente a partir de fragmentos cinematográficos de outras obras. É uma recapitulação das operações militares do Exército republicano que levaram à conquista de Teruel. A primeira vitória sobre os militares nacionalistas que o filme destaca é a tomada do povoado de Belchite em 7 de setembro de 1936, depois de apresentar os combates prévios que ocorreram em Pina de Ebro e Quinto. A segunda data corresponde à tomada de Biescas, Gavín e vários pequenos povoados do Alto Aragón em 15 de outubro de 1937. Por fim, imagens de Teruel em 15 de dezembro de 1937 (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).

*Tres fechas gloriosas* estreou em 18 de dezembro de 1938 no cinema Splendid<sup>67</sup> de Barcelona (SOLIDARIEDAD OBRERA, 12/1938). Nessa reportagem, a voz invade por completo o espaço sonoro, cujo discurso político revela a cooperação da CNT com os objetivos republicanos. Logo no início a locução argumenta: “se alguém pôs em dúvida a efetividade de nosso Exército Popular terá hoje o convencimento de que sua potencialidade é uma realidade vivida cujo testemunho eloquente são os fatos ocorridos em três datas gloriosas para a República espanhola.”

O texto narrativo adverte que na reportagem serão descritas as primeiras ações das colunas anarquistas nos primeiros meses do conflito armado, O objetivo propagandístico era o de comparar e defender a suposta eficiência militar do Exército Popular. O filme também defende a legitimidade do governo republicano frente à ameaça do exército fascista liderado pelo general Franco, discurso que se encontra muito distante do fervor revolucionário das primeiras produções que questionam de forma contundente as instituições autoritárias presentes na Espanha. Também não se trata mais da luta pela liberdade do povo trabalhador contra as forças opressoras, mas sim de uma disputa que opera pela lógica de “legalidade” contra “ilegalidade”. A narração afirma:

---

<sup>66</sup> Número 542 do *Catálogo General do cine de la Guerra civil*; GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996, p. 631-632.

<sup>67</sup> O cinema Splendid foi inaugurado em 27 de maio de 1922. Situada na rua Consell de Cent nº 217 entre Casanova e Villarroel, em frente ao convento de Adoratrius, em um ponto intermediário entre o bairro do Mercat del Ninot e da Gran Via. Após a Revolução, a sala foi rebatizada de Imperio Cinema em 30 de março de 1939, nome em perfeita harmonia com o regime fascista recém-instituído por Franco. Um ano depois, em 20 de abril de 1940, o nome do cinema foi mudado novamente e passou a se chamar Cine Empòrio, com o qual seguiu até o seu fechamento definitivo na década de 1960 (BARCELONAUTA, 2010).

Em Quinto, batalhões completos de forças rebeldes foram feitos prisioneiros. A maioria deles é formada por jovens ilegalmente convocados por um governo nacional pomposamente intitulado, composto por traidores que se levantaram contra o governo da República. Eles foram incapazes de impedir o avanço vitorioso de nossas forças ou impedir que o governo legal da República entrasse no que parecia ser uma fortaleza inexpugnável. As equipes de tanques, com uma firme compreensão do significado do triunfo da legalidade republicana, avançam sem medo. (...) As pequenas vantagens que eles alcançaram nos primeiros dias dessa sangrenta luta entre legalidade e rebelião tornaram possível a formação deste moderno Exército Popular que nessas três datas gloriosas escreveu páginas brilhantes na história do país.

Como em outras reportagens anteriores, *Tres fechas gloriosas* com a exibição de mapa animado da região de Aragão indicando os cenários em que ocorreram os ataques republicanos. Na primeira parte da reportagem, destacam-se os planos que mostram as colunas dos combatentes seguindo pela estrada com os prisioneiros capturados em Quinto. Não há planos cinematográficos que mostrem o avanço dos combatentes, como afirma a locução. São inseridas diversas tomadas de aviões, tanques e caminhões que servem para enfatizar o aspecto bélico, característico e presente em reportagens de guerra. Também são mostradas detalhadamente as consequências destrutivas dos bombardeios fascistas em Quinto e Belchite, que se somam com os planos finais de Teruel onde são exibidas imagens de várias casas destruídas, e outras construções emblemáticas da cidade como a catedral, a torre de San Martín e o aqueduto (Ibidem).



Cena de *Tres fechas gloriosas* (1938).

Fonte: DVD Archivo cinematográfico de la revolución española. CNT 1936-1939. Editorial FAL, Madri, 2012.

Durante a reportagem, observam-se planos que detalham a composição diversificada do Exército Popular. Em um desses planos aparece a frase “*Viva el Ejército de Centro*”, escrita em um tanque de guerra republicano; outros mostram os *Guardias de Asalto*. Essas imagens retificam a forte mudança ocorrida no discurso fílmico anarquista no decorrer da Revolução, principalmente quando colocadas lado a lado com os planos das primeiras reportagens como *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* em que o foco estava na luta revolucionária e nas colunas anarquistas que estampam faixas com os dizeres “*Viva la FAP*”, “*Viva la CNT*”.

### **Bombardeos sobre Barcelona e Lérida (1937)**

Os bombardeios aéreos pelas forças fascistas foram constantemente abordados nas reportagens anarquistas. A SIE Films realizou três documentários sobre os ataques em algumas cidades da Catalunha e na região de Aragão. *El bombardeo de Apiés* (1936), dedicado a um pequeno povoado de Huesca, do qual não há nenhuma cópia conservada. *¡Criminales!* (1937) e *Alas Negras*, se encontram completos e conservados na *Filmoteca Española*. Nesses filmes há uma nítida vontade de divulgar, por meio do texto narrativo e das imagens, as terríveis consequências dos bombardeios aéreos nas cidades espanholas. Além desses filmes, os horrores causados pelos bombardeamentos também aparecem em outras reportagens como *Madrid, tumba del fascio* (1936) e *Tres fechas gloriosas* (1938), comentados anteriormente. Há ainda alguns filmes que descrevem os ataques aéreos durante as ofensivas em diversas localidades do *front* aragonês como *La silla vacía* (1937), sobre Caspe (Saragoça); *La conquista del carrascal de Chimillas* (1937), relativo a Igríes (Huesca) e *El ejército de la victoria, un episodio: casa Ambrosio* (1938), que também aborda os bombardeios em Huesca (Ibidem).

***¡CRIMINALES! (BOMBARDEO DE BARCELONA)***. Barcelona, 1937. Produção: SIE Films. Fotografia: Pablo Ripio. Idioma original: castelhano. Duração: 9 min 46 s. Conservação: completa, *Filmoteca Española*<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Número 199 do *Catálogo General do Cine de la Guerra civil*; GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996, p. 260-261.

Sinopse: reportagem sobre os efeitos do bombardeio naval que sofreu a cidade de Barcelona. A população expressa sua indignação por meio de uma grande manifestação pelas ruas da cidade, que acompanha a comitiva fúnebre das vítimas do ataque fascista. Outros ataques aéreos atingem os municípios de Badalona e Sabadell. São mostradas várias diversas imagens dos edifícios destruídos pelas bombas. Na sequência, as tropas internacionais do *Batallón de la Muerte* desfilam pelas ruas da capital catalã, entre Passeig de Gràcia e a Plaza Catalunya até à sede do governo da *Generalitat* (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).

*¡Criminales!, bombardeo sobre Barcelona* estreou em 27 de março no cinema Fémina em Barcelona, e esteve em cartaz durante uma semana no mês de abril na sala Publi-Cinema (SOLIDARIDAD OBRERA, 03/1937 - 04/1937). A cópia conservada na *Filmoteca Española* foi adquirida a partir de um material original da *Swedish Film Library*, que consiste em versão da obra preparada para ser exibida no país escandinavo. Por essa razão, aparece no documentário dois subtítulos em sueco, o primeiro é inserido no cabeçalho do filme para alertar o espectador sobre os bombardeios realizados pelo fascismo internacional contra a população espanhola. O texto diz: “O fascismo internacional começou seus bombardeios criminosos. Barcelona vem sendo devastada. As vítimas têm sido mulheres e crianças. Grandes funerais estão sendo realizados com a participação massiva do povo<sup>69</sup>”.

No decorrer da metragem do documentário, outro texto é inserido para explicar a formação do Batalhão da Morte e o seu encontro com o presidente da *Generalitat*, Lluís Companys, em frente à sede do governo:

Por iniciativa das organizações anarquistas (FAI), criou-se os assim chamados Batalhões da Morte, integrados por jovens catalães. Quando desarmados, desfilam armados unicamente com facas. A bandeira negra do batalhão com o texto: “*Batallón de la Muerte*”, é entregue pelo presidente da Catalunha. Ao mesmo tempo toca o hino anarquista: *Hijos del Pueblo*<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup>Den internationella fascismen har börjat sina brottsliga bombraider. Barcelona har härjats. Kvinnor och barn har blivit offer. Stora begravningar hålles under allmänt deltagande från folket.

<sup>70</sup>På den anarkistiska organisationens, -FAI: s-, initiativ bildas den s.k. Dödsbataljonen av unga katalaner. Då vapen saknas äro de vid avmarschen utrustade endast med knivar. Bataljonens svarta fana med påskriften: Dödsbataljonen; överlämnas av Kataloniens presiden. Ander tiden spelas anarkisthymmnen: folkets söner.

Em fevereiro de 1938, ocorreram os ataques mais violentos à cidade de Barcelona. A cidade chegou ser bombardeada por três dias ininterruptos, sofrendo uma descarga a cada três horas. Como consequência desses ataques, treze salas de cinema e três teatros ficaram danificados; dois cinemas foram completamente destruídos (Ibidem).

A locução da reportagem narra os acontecimentos no presente e passa ao espectador a sensação de que tudo o que foi mostrado na tela acabara de acontecer. O texto narrativo contém um forte teor político de acusação contra o Comitê de Não Intervenção, ao explicitar os bombardeios mortíferos e destrutivos disparados pelos fascistas italianos e alemães nas costas do Mediterrâneo:

E é a metralhadora italiana que tira a vida dos inocentes. São os asseclas do Duce que deixam sem abrigo crianças e idosos indefesos. São eles, os descendentes do fascismo, os sanguinários colaboradores de Franco, de Mola, de Hitler e de Mussolini, os assassinos da Espanha, eles, eles, os mesmos que exercerão o controle de nossas costas mediterrâneas.

*¡Criminales!, bombardeo sobre Barcelona* é um testemunho cinematográfico da destruição causada pelos bombardeamentos italianos e espanhóis sobre diversas cidades catalãs. Inserem na narrativa diversos planos que se articulam em uma função descritiva ajustada sincronicamente aos comentários da locução. O filme, fortemente propagandístico, exhibe a contribuição dos anarquistas espanhóis no Exército Popular. Isso porque, durante o mês de março de 1937, ocorria um intenso debate entre várias colunas anarquistas que lutavam no *front* e resistiram veementemente contra a militarização dos combatentes anarquistas, como foi o caso da *Columna de Hierro* e da *Columna Ascaso*. Por essa razão, é expressivo o momento em que o filme mostra o Batalhão da Morte, um esquadrão formado por anarquistas organizados na forma mais estrita da disciplina militar, conformados com a hierarquia e em demonstração de lealdade para com o governo republicano e o Exército Popular. Foi a dissolução total da individualidade assumida pelos libertários nos primeiros meses da revolução (MUÑOZ, 2008b, p. 299).

Desde agosto de 1936, Juan Garcia Oliver anunciava publicamente em comícios a necessidade de se criar um Exército entre as colunas anarquistas formadas por voluntários.

O exército do povo, saído das milícias, deve organizar-se com base numa concepção nova. Vamos organizar uma escola militar revolucionária, onde formaremos os comandos técnicos, que não estarão calcados da antiga oficialidade, mas como simples técnicos que seguirão também as indicações dos oficiais instrutores que demonstraram fidelidade ao Povo e ao proletariado. Esta é a garantia mais absoluta de que o fascismo não nos atropelará, porque este fascismo possui uma técnica militar superior à nossa boa vontade, que esparramada não serve mais que para desperdiçar esforços de toda classe e vidas (OLIVER, 1936, p. 4-5).



Cenas de *Criminales!*, bombardeo sobre Barcelona (1937).

Fonte: DVD Archivo cinematográfico de la revolución española. CNT 1936-1939. Editorial FAL, Madri, 2012.

A fala controversa de Garcia Oliver deu início a um debate dentro da CNT-FAI. A partir desse momento, a imprensa anarcossindicalista iniciou uma série de campanhas favoráveis à militarização e admissão da disciplina dos combatentes anarquistas nos órgãos diretivos da organização sindical. Neste sentido é muito revelador o último artigo do “Regulamento interno do Batalhão da Morte” que diz: “todo miliciano que aceite fazer parte do Batalhão da Morte, terá que acatar, sem discussão alguma, as ordens dos dirigentes do batalhão, impondo-se por si mesmo a disciplina revolucionária necessária para o triunfo da luta contra o fascismo”(SOLER, 1937. p. 34-35).

***ALAS NEGRAS (BOMBARDEOS SOBRE LA RETAGUARDIA DE ARAGÓN Y CATALUÑA)***. Barcelona, 1937. Produção: SIE Films para o Comissariado de Guerra da XXVIII División. Duração: 12 min 55 s. Conservação: completa, *Filmoteca Española*<sup>71</sup>.

Sinopse: no início do outono de 1937, uma equipe da SIE Films que se dirigia para Belchite presencia um bombardeio aéreo sobre Lérida que resultou em numerosas vítimas. A partir das imagens registradas pelos cinegrafistas, foi realizada uma reportagem sobre o acontecimento, às quais posteriormente foram incorporadas filmagens das ações da *XXVIII División* e da *CXXVII Brigada Mixta*. No filme são mostrados os efeitos destrutivos dos bombardeios, imagens impactantes com cadáveres destroçados de crianças em meio aos destroços de um Liceu bombardeado. No *front* de Aragão uma comissão da CNT visita os comandantes Gregorio Jover e Máximo Franco. Camponeses dos povoados Belchite e Monzón confraternizam com os combatentes anarquistas e seguem com o trabalho no campo (GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996).

Realizada Pela SIE Films para o *Comisariado de Guerra de la 28 División*, a reportagem visa enfatizar os efeitos destrutivos dos ataques aéreos da aviação fascista em Aragão e na Catalunha, por essa razão o título da reportagem recebe o nome de *Alas Negras* (NOGUER, 1993).

O título do filme é uma expressão metonímica e popular de uso muito frequente na retórica propagandística para referir-se aos aviões de ambos os lados do conflito. (...) *Alas Negras* para assinalar a morte provocada pelos adversários e *Alas Rojas* na origem proletária e revolucionária dos republicanos (MUÑOZ, 2008b, p. 303).

O filme começa com o locutor dizendo:

Ao chegar a Lérida, etapa obrigatória de todos que se dirigem para o setor norte do *front* aragonês, o zumbido dos motores de asas negras deteve nossa marcha. A bela capital que recebe a fama pelas águas do Segre, tinha sido vítima dos mercenários de Franco.

O texto narrativo se difere dos utilizados nas demais reportagens realizadas no segundo semestre do ano de 1937. Enfatiza as diversas unidades de combatentes

---

<sup>71</sup> Número 16 do *Catálogo General do cine de la Guerra civil*; GARCÍA & IBÁÑEZ, 1996, p. 128.

anarquistas que, naquele momento, encontravam-se inseridas no Exército Popular. O comentário da locução, ao se referir aos anarquistas, sublinha: “estes bravos lutadores que constituíam anteriormente a heroica Coluna Rojo y Negra que tantas provas têm dado de valor e heroísmo desde os primeiros dias de luta”. Também são enfatizadas as relações de apoio e reciprocidade que se estabeleceram com os habitantes locais do povoado aragonês.

Ao mostrar a destruição do ataque aéreo em Lérida, o documentário faz uso de planos fechados em *close* dos rostos das vítimas em meio aos escombros para enfatizar a veracidade do relato cinematográfico. É a primeira reportagem da cinematografia da CNT em que aparece detalhadamente a morte de pessoas e a tragédia dos familiares das vítimas, causadas pelo conflito armado: “trata-se de evidenciar os efeitos dos combates, tal como havia sido feito na série de cartazes editados pelo Ministério da Propaganda sobre as vítimas dos bombardeios de Madri” (Idem, p. 304).

*Alas Negras* é uma reportagem que conta com a justaposição de outros fragmentos cinematográficos, por isso, as cenas apresentam texturas e qualidades de imagem diferentes entre si. Em razão disso, a montagem narrativa busca simular uma linearidade que tenta esconder os saltos temporais e as diferenças entre os planos, apesar de em certos momentos não conseguirem esconder os saltos de imagem.



Cenas de *Alas Negras* (1937).

Fonte: DVD Archivo cinematográfico de la revolución española. CNT 1936-1939. Editorial FAL, Madri, 2012.

## Antes do desfecho

Os documentários cinematográficos anarquistas produzidos na Revolução Espanhola foram um acontecimento na história do cinema. Estas obras cinematográficas constituem os primeiros testemunhos cinematográficos da breve, porém intensa, experiência anarquista revolucionária que começou na Espanha no verão de 1936, principalmente nas regiões da Catalunha e de Aragão. A narrativa que se constrói durante os primeiros meses da Revolução defendem a organização coletivista como consequência da espontaneidade dos trabalhadores tanto na indústria quanto no campo. Os documentários e reportagens mostram a união das colunas anarquistas com os camponeses dos povoados aragoneses, que juntos impulsionaram experimentações libertárias no trabalho, como a coletivização e a autogestão. Também mostraram com suas imagens, as transformações dos costumes e das relações entre as pessoas.

Estas obras cinematográfica formam um arquivo fílmico significante sobre os acontecimentos e embates que vivenciaram os anarquistas espanhóis durante a Revolução. Apresentam-se enquanto *arquivos monumentos*, que vão contra a uma visão de um passado institucionalizado e que seguem sempre em construção e movimento, marcados pela historicidade e suscetíveis a variadas incursões.

## A imagem do inimigo

Além das transformações revolucionárias, o conflito armado contra o exército fascista também foi um tema muito presente nestas produções, que buscaram reportar acontecimentos específicos do conflito. Inicialmente, nas produções cinematográficas realizadas entre o verão e o inverno de 1936, a narrativa textual apresenta um certo otimismo quanto à vitória revolucionária contra a dominação e a exploração pela oligarquia militar em aliança com a Igreja Católica e a burguesia capitalista. Ao longo de 1937, com a adesão da CNT ao governo republicano, ocorre uma contenção propagandística fazendo com que as produções cinematográficas passassem a evitar aludir diretamente à burguesia e o clero para designar o inimigo a ser vencido. A “Tríade

Reacionária” como aparece em *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, vai aos poucos se esvanecendo da referência textual das obras cinematográficas, passam a focar apenas a luta antifascista contra os militares nacionalistas apoiados pelo fascismo internacional. É o mais imediato e visível resultado mostrado pelos filmes do que é, ou do que venha a ser a composição dos anarquistas com o governo.

No segundo momento das produções cinematográficas anarquistas, começa a aparecer o termo “proletário” para designar o Exército Regular e “rebelde” para referenciar os militares nacionalistas. A alteração implica em uma grande mudança na narrativa dessas produções. A visão da revolução libertária e do “povo em armas” contra as instituições conservadoras do Estado, como visto na primeira reportagem de Mateo Santos e na *séire Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*, passa a ser menos presente. Além de, ao designar os militares fascistas como rebeldes, acabam por legitimar a legalidade republicana.

Deste modo, não se trata mais da luta pela liberdade do povo trabalhador contra as forças opressoras, mas sim uma disputa que opera pela lógica de “legalidade” contra “ilegalidade”. Essa lógica institucional aparece em reportagens como *El Ejército da la Victoria. Un episodio: Casa Ambrosio*, que apresenta, no texto narrativo, comentários como: “dentro de poucas horas as trincheiras rebeldes voltarão a ouvir a voz da legalidade e da justiça republicana”; ou no documentário *1937: Três fechas gloriosas*, que diz: “Será que aqueles que transformaram cidades e vilas nestas pilhas de escombros podem ser chamados espanhóis? (...) com sua traição ao juramento que fizeram à fidelidade da República, eles perderam o status de espanhóis”. Segundo Magí Crusells, esse discurso de “defender a legitimidade e legalidade de suas ações pelo bem da Espanha; e a desqualificação do inimigo” (CRUSELLS, 2003, p. 17), foi uma característica fortemente presente tanto nas produções cinematográficas republicanas quanto na dos nacionalistas.

## **Das colunas a militarização**

Se a imagem do inimigo passou por uma certa transformação nos documentários anarquistas, à imagem do guerrilheiro libertário e das colunas anarquistas incide também mudanças decisivas. Nas primeiras obras cinematográficas, os guerrilheiros libertários são mostrados como os trabalhadores combatentes que lutam para defender a revolução.

Essa iconografia do guerrilheiro libertário é formada principalmente na série *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón, Bajo el signo libertário e Milicias en el frente de Aragón*. As imagens mostradas dos guerrilheiros são sempre otimistas, aparecem dispostos e alegres, enquanto desempenham diversas ações, seja em combate, ou na realização de trabalhos agrícolas com os camponeses dos povoados aragoneses. Para os guerrilheiros libertários, a vontade e entusiasmo são suas maiores virtudes, que se manifestam na firmeza e no fervor da luta armada e da revolução: “Todos combatentes de um ideal. Todos eles sorriem porque têm fé em si próprios, na sua vontade, e na vitória” conclui a locução da primeira reportagem de *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*

Nestas primeiras obras cinematográficas, o enfoque das imagens centra-se no coletivo, principalmente nos guerrilheiros da Coluna Durruti. São imagens dos veículos motorizados pintados com as siglas CNT-FAI percorrendo a estrada de Bujuraloz a Pina de Ebro enquanto a trilha sonora toca a melodia de *las barricadas*, ou até mesmo imagens dos guerrilheiros saudando com as bandeiras *rojo y negra*, valorizam uma força iconográfica revolucionária. Mais adiante, a seleção de imagens passa a ser mais sóbria à medida que novas reportagens são realizadas. Deste modo, a representação exaltada e otimista da Revolução, paulatinamente vai sendo substituída. Começam então a ganhar espaço, as reportagens características de guerra, focadas nos embates presentes no *front* de batalha. Isso passa a se tornar evidente na reportagem *La toma de Siétamo*.

No documentário *Bajo el signo libertário*, a narrativa reforça a ideia de que a garantia da vitória revolucionária não está na criação de exércitos mas sim nas bases revolucionárias: “a vida está se organizando em novas bases anticapitalistas; e a máxima garantia dessa transformação, mais do que os exércitos, que facilmente se voltam contra o povo, são os canhões camponeses que dispararam trigo, livres de caudilhos e aproveitadores sem consciência”, o que evidencia que a garantia máxima para a vitória do conflito armado, se assenta na revolução. A destruição sistemática da velha ordem, caracterizada pelo embrego de uma linguagem combativa, busca defender as vantagens da nova organização da vida laboral com base num regime de liberdade e cooperação; em que os anarquistas são responsáveis por esta reconstrução social sobre as ruínas da ordem anterior. Como afirma a locução:

Venceremos, porque com os nossos guerrilheiros o exército da reconstrução social revolucionária avança. São os combatentes, os trabalhadores do campo e da cidade que devem decidir sobre o futuro do llévante proletário espanhol, e apenas um regime de liberdade,

organizado de baixo para cima, deve ser a recompensa pelo sacrifício e tremendo esforço que está a ser feito pelo povo espanhol. Viva a revolução companheiros! Viva a CNT! Viva a FAI!

Nas reportagens *El cerco de Huesca*, *La conquista de Carrascal de Chimillas* e *División Heroica*, os guerrilheiros libertários continuam sendo o foco da narrativa e as colunas anarquistas o sujeito coletivo, embora apareçam de modo mais contido. As referências bélicas começam a se destacar sobre qualquer outro aspecto, não aparecendo a menor alusão a revolução libertária no *front* de Aragão. Após os eventos de maio de 1937, em especial a conversão das colunas anarquistas em divisões integradas no Exército Popular, a narrativa defendida no discurso fílmico anarquista das primeiras produções cinematográficas sofre a última e definitiva mudança. A partir da reportagem *El General Pozas visita el frente de Aragón* e *El Ejército de la Victoria: Casa Ambrosio*, a figura do soldado do Exército Popular se converte na nova imagem iconográfica. Essa mudança marca o ponto definitivo de transformação do discurso cinematográfico anarquista e sua propaganda fílmica. O desaparecimento das colunas anarquistas e a sua reestruturação no Exército Popular foi defendida explicitamente nestes documentários, o que demonstra, em grande medida, a confluência da CNT com as ideias republicanas e comunistas na questão militar.

A partir desse momento, o referente bélico ganha mais espaço. As operações militares e a maquinaria bélica tomam maior destaque e tempo de tela. Nos documentários *La toma de Teruel* ou *1937: Tres fechas gloriosas*, os acontecimentos são narrados pela perspectiva republicana do conflito bélico. O final de *La toma de Teruel* se encerra com a seguinte frase: “Viva a República! Viva a Libertade!”. Nessa etapa dos documentários, os camponeses dos povoados aragoneses que apareciam constantemente nas primeiras produções, em muitos momentos juntos aos guerrilheiros libertários em momentos de confraternização, descanso e trabalhos no campo, desaparecem completamente da narrativa. A imagem do Exército Popular se converte em uma autêntica máquina militar de guerra, em que a figura do soldado disciplinado forma parte dessa engrenagem (ESTEBAN, 1995). Como é dito em *El Ejército de la Victoria: Casa Ambrosio*: “Os antigos milicianos repetem seus atos heróicos dos primeiros meses, agora convertidos em disciplinados soldados do Exército Popular”. No documentário *¡Criminales! Bombardeo de Barcelona*, como visto anteriormente, há uma sequência que mostra os anarquistas do Batalhão da Morte, totalmente integrados e conformados com a hierarquia e disciplina

militar do Exército Popular, e em plena demonstração de lealdade aos interesses do governo republicano. Essas obras cinematográficas demonstram como ocorreu a dissolução total da singularidade assumida pelos libertários nos primeiros meses da Revolução. Indicam também como a Revolução Espanhola passa a ser entendida pela lógica de Guerra civil, quando se estabelece o confronto entre dois exércitos.

## **Linguagem e cinema**

A Revolução Espanhola foi um marco na utilização de filmes sonoros, pois foi a primeira vez na história que o cinema sonoro foi usado de forma massiva como meio de propaganda política em um conflito bélico (NAZARIO, 2009). A partir desse momento, o discurso narrativo das obras cinematográficas passa a adquirir uma relevância de primeiro plano.

Como visto no segundo capítulo deste trabalho, o enunciado presente nas produções de 1936 concentra-se em destacar as colunas de voluntários. Defendem a atuação das colunas anarquistas como principal força de combate e impulso para a revolução. Ao longo de 1937, quando as obras cinematográficas passam a centrar-se na argumentação da legitimidade republicana para exaltar a eficácia do Exército Regular, passam a perder o tom experimental, a linguagem poética, os tons humorísticos, as digressões narrativas e as cenas dramatizadas. “Conforme os textos se aproximavam do discurso republicano, o que eles ganham em coerência interna perdem em frescor e interesse fílmico; são documentos muito mais rotineiros, de natureza convencional e com um tom oficialista.” (MUÑOZ, 2008b, p. 422). Em resumo, as primeiras reportagens e documentários heterogêneos passaram a uma produção de reportagens padrões que abandonam a experimentação e as formas originais de suas narrativas.

Os anarquistas realizaram uma linguagem cinematográfica com resultados múltiplos, que se encontram inseridos em um discurso audiovisual muito mais rico e complexo do que uma simples propaganda militante. Seus filmes viajam por novos caminhos expressivos que misturam o real com o ficcional, estabelecendo uma nova linguagem cinematográfica pouco explorada até então. “Todos estes documentários possuem textos eminentemente poéticos, e em algumas ocasiões de grande beleza

literária” (ESTEBAN, 1995, p. 103), com uma prosa incendiária, revolucionária e iconoclasta como no caso de *Reportaje del movimiento revolucionário en Barcelona e Bajo el signo libertário*.

No primeiro capítulo deste trabalho, vimos que os primeiros anos da Segunda República foram marcados por grandes transformações no setor da indústria cinematográfica, o que contribuiu para a proliferação de cineclubes e revistas especializadas sobre cinema, muitas delas com a participação de cineastas e jornalistas anarquistas, a exemplo da geração *Popular Film*. Entusiastas como Mateo Santos, Les Lascarbourea, Armand Guerra, entre outros, foram alguns dos primeiros cineastas que buscaram registrar em imagens os primeiros momentos fervorosos da revolução libertária que eclodiu na Espanha. Ao mesmo tempo em que contribuíram para captar a efervescência revolucionária, buscaram realizar um novo tipo de cinema, um cinema sem medo de experimentar as mais diversas formas de linguagem cinematográfica e que não se preocupa com padrões estéticos definidos. “O cinema anarquista de 1936, é a consolidação de uma perspectiva cinematográfica que defendia a inventividade e a propaganda política” (MELLADO, 2013, p. 95).

Outro aspecto dessas produções é que elas absorvem os movimentos estéticos das vanguardas europeias anteriores e os reformulam em obras originais. Recorrem ao cinema francês dos anos trinta e ao realismo poético, como aparece em algumas sequências de *Bajo el signo libertário*, que conta com montagens visuais estilo *collage*, efeitos de *flash back*, compondo uma narrativa ficcional dentro do documentário que, como vimos, cria uma proposta de cinema dentro do cinema.

Valéria Garcia de Oliveira, ao estudar alguns dos filmes de ficção produzidos pela CNT durante a Revolução, concluiu que não houve, por parte dos anarquistas filiados ao *Sindicato de Espectáculos Públicos* (SUEP), um esforço explícito em levar a revolução também para o cinema em termos estéticos, como se fez com o surrealismo, por exemplo. Nessas produções, segundo a autora, prevaleceu o conceito de cinema enquanto instrumento de produção ideológica, que optou por adotar um estilo mais convencional, popular e com maior apelo ao público. Em outras palavras, produções que seguiam os moldes do cinema clássico de melodrama, porém introduzindo temáticas sociais que pudessem atrair o público desejado.

De fato, se tratando das produções ficcionais, não houve grandes reviravoltas na linguagem cinematográfica, porém não foi o caso do gênero documental, pois como

podemos ver, essas produções buscaram sim trazer novas formas e perspectivas à linguagem cinematográfica, principalmente por meio das experimentações e invenções.

### **Modo anarquista de fazer cinema**

Um dos aspectos que este trabalho buscou mostrar sobre a experiência cinematográfica vivida pelos libertários espanhóis durante a Revolução, é de que o cinema anarquista visa percorrer a arte, a vida e o imaginário, com intuito de encontrar o inquietante, o estopim da revolta que incendeia os sentimentos da vida. Um cinema que perpassa o artista e cujas obras expressam os embates que se encontram presentes nas práticas e no imaginário libertário. Um cinema liberador, cuja estética anarquista vê na criação artística e na criação social as realizações gerais da rebeldia, que rompe com tradições estéticas definidas e realiza uma ação libertadora criativa. Encoraja o artista a buscar novos caminhos de criação e experimentação (RESZLER, 2005).

Desse modo, é possível pensar uma relação entre cinema, anarquia e a atitude cínica, atitude esta, que segundo Michel Foucault, se encontra relacionada entre as formas de existência como escândalo vivo da verdade e manifestação da verdade. A arte deve estabelecer com o real uma relação que não mais se evidencia pela ordem da ornamentação ou da imitação, mas sim pelo que é da ordem do desnudamento, da remoção, da escavação, da redução ao elementar da existência. Buscar estabelecer uma relação de redução, agressão e recusa, seja com a cultura, com as normas sociais, com os valores e as normas estéticas estabelecidas, “formas mais intensas de um dizer-a-verdade que tem a coragem de assumir o risco de ferir” (FOUCAULT, 2011, p. 165). É esse ataque à cultura, ao Estado, à propriedade e aos padrões estéticos estabelecidos que o cinema anarquista se propõe (VIEIRA, 2019).

A importância de conhecer estas obras não se concentra apenas no quesito histórico e artístico, mas também naquilo que mostra uma outra maneira de se fazer cinema. Diferente de outros filmes anarquistas realizados, seja por meio de uma recusa à indústria cinematográfica, como foi com a cooperativa francesa do *Cinema do Povo*, ou por meio da própria indústria em si, o anarquismo espanhol colocou em prática um sistema de produção de filmes através de um sistema coletivizado e autogerido de

produção. A autogestão não apenas possibilitou a realização de várias obras cinematográficas dos mais diversos gêneros, como também foi capaz de manter em pleno funcionamento uma produção cinematográfica nacional anteriormente rodada pela iniciativa privada.

A Revolução Espanhola não acaba, ela perdura inventiva até os dias de hoje entre os anarquistas; entre os que temem a anarquia, constantemente como a iminência do susto.

## Referências Bibliográficas

ARTERO, Antonio. “El anarquismo en el cine, una experiencia única”. **Cine y Anarquismo 1936: colectivización de la industria cinematográfica**, 2011. Disponível em <[https://praxislibertaria.files.wordpress.com/2015/04/vvaa-cine-y-anarquismo\\_1936\\_colectivizacion\\_industria\\_cinematografica.pdf](https://praxislibertaria.files.wordpress.com/2015/04/vvaa-cine-y-anarquismo_1936_colectivizacion_industria_cinematografica.pdf)>. Acesso em 20/09/2020.

ATENEO libertário de Sants. Um festival cinematográfico edificante. **Solidariedad Obrera**, Barcelona, 31 de março 1933, p. 4. Disponível em <<http://www.cedall.org/Documentacio/Prensa%20Llibertaria/Soli/19330000/19330331.pdf>>. Acesso em 20/09/2020

AUGUSTO, Acácio. “Não temer a ruína: a atualidade da Revolução Espanhola como prática libertária”. **revista verve**, São Paulo: nu-sol v. 29, p. 101-116, 2016. Disponível em <<http://www.nu-sol.org/>>.

ACKELSBERG, Martha A. **Mulhers Livres: a luta pela emancipação feminina e a Guerra Civil Espanhola**. Tradução de Júlia Rabahie, São Paulo: Elefante, 2019.

ALBERICH, Ferrán. “Armand Guerra, cuadernos de la Filmoteca”. **Cine y Anarquismo 1936: colectivización de la industria cinematográfica**, 2011. Disponível em <<http://archivo.cnt.es/Documentos/cineyanarquismo/home.htm>>.

ALONSO, Carlos J. Sanz. “La socialización de los espetáculos públicos en Bcelona durante la guerra civil”. **Cine y Anarquismo 1936: colectivización de la industria cinematográfica**, 2011. Disponível em <[https://praxislibertaria.files.wordpress.com/2015/04/vvaa-cine-y-anarquismo\\_1936\\_colectivizacion\\_industria\\_cinematografica.pdf](https://praxislibertaria.files.wordpress.com/2015/04/vvaa-cine-y-anarquismo_1936_colectivizacion_industria_cinematografica.pdf)>. Acesso em 20/09/2020.

ARAGÓN, Javi. “El cine libertario de 1936 a 1939 (Una experiencia de socialización única)”. **Libre pensamiento**, 2012. Disponível em <<http://librepensamiento.org/archivos/3777>>. Acesso em 19/10/2020.

BAKUNIN, Mikhail. **Catecismo Revolucionário: Programa da sociedade da Revolução Internacional**. São Paulo: Editora Imaginário/Faisca, 2009.

\_\_\_\_\_. **Deus e o Estado**. Tradução de Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Hedra, 2011.

\_\_\_\_\_. **O Princípio do Estado**. Tradução de Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Hedra, 2011.

BARCELONAUTA, Miguel. “Splendid Cinema/Imperio Cinema/ Cine Emporio (1922-1972)”. **Barcelofilia**, 2010. Disponível em <<http://barcelofilia.blogspot.com/2010/12/splendid-cinema-cine-emporio-1922-1965.html>>. Acesso em 19/10/2020.

BERTHIER, René. “Concepções anarcossindicalistas da autogestão”. In: LEVAL, Gaston; BERTHIER, René & MINTZ, Frank; **Autogestão e anarquismo**. São Paulo: Editora Imaginário, 2002.

BUÑUEL, Luis. **Meu último suspiro**. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CALVO, Elena; NACARINO, Pablo. “La producción cinematográfica anarquista en la revolución española”. **Cine y Anarquismo 1936: colectivización de la industria cinematográfica**, 2011. Disponível em <[https://praxislibertaria.files.wordpress.com/2015/04/vvaa-cine-y-anarquismo\\_1936\\_colectivizacion\\_industria\\_cinematografica.pdf](https://praxislibertaria.files.wordpress.com/2015/04/vvaa-cine-y-anarquismo_1936_colectivizacion_industria_cinematografica.pdf)>. Acesso em 20/09/2020.

CASAS, Juan Gómez. **Historia del anarcosindicalismo español**. Madri: La Malatesta Editorial, 2006.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano; SOARES, Lucia & UEHARA, Luíza. “Revolução Espanhola”. **revista verve**, São Paulo: nu-sol v. 30, p. 13-61, 2016 Disponível em <<http://www.nu-sol.org/>>.

CUBERO, Jaime. “A epopeia anarquista”. **revista verve**, São Paulo: nu-sol v. 29, 2016, p. 73-76. Disponível em <<http://www.nu-sol.org/>>.

CID, Rafael. “Viver a utopia: 80 anos da Revolução Espanhola”. **revista verve**, São Paulo: nu-sol v. 29, 2016, p. 77-100. Disponível em <<http://www.nu-sol.org/>>.

CNT. **Cine y Anarquismo. 1936: colectivización de la industria cinematográfica**. Disponível em <[https://praxislibertaria.files.wordpress.com/2015/04/vvaa-cine-y-anarquismo\\_1936\\_colectivizacion\\_industria\\_cinematografica.pdf](https://praxislibertaria.files.wordpress.com/2015/04/vvaa-cine-y-anarquismo_1936_colectivizacion_industria_cinematografica.pdf)>.

CRUSELLS, Magí. **Cine y Guerra Civil Española**. Ediciones JC: Madri, 2006.

DE GUZMÁN, Eduardo. **Madrid rojo y negro**. 2016. Disponível em <<https://docs.google.com/file/d/0B14Synwe1mHzU0N0eGRKUXliUVE/edit>>.

DE SOMACARRERA, Manuel Pérez. “Cómo se filmó la toma de Siétamo”, **Ilustración Ibérica**, Barcelona, nº 3, março de 1938.

DÍEZ, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista. Cine libertário”. **Historia 16**, Madri, n. 322, fevereiro, 2003.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. **O curto verão da anarquia**. Tradução de Marcio Suzuki. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

ESTÍVALIS, Vicenta; JARRY, Eric; FONTAMILLAS, Antonia. “Introducción biográfica”. In: GUERRA, Armand, **A través de la metralla**. La Malatesta, Madri, 2005, p. 9-25.

ESTEBAN, Jose M<sup>a</sup> Claver. “La evolución del discurso fílmico anarquista a través de los documentales rodados en Aragón durante la Guerra Civil”. **Artigrama**, Zaragoza: Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, n. 11, 1995.

FONTOVA, Rosario. **La Model de Barcelona**: histories de la preso. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e Tradução Roberto Machado. Editora: Graal. Rio de Janeiro, 1979.

\_\_\_\_\_. “Sobre a arqueologia das Ciências. Resposta ao Círculo Epistemológico”. In: Manoel Barros da Mota (org). **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 85-123 (Coleção Ditos escritos II).

\_\_\_\_\_. “É inútil revoltar-se”. In: Manoel Barros da Motta (org). **Ética, sexualidade, política**. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 77-81 (Coleção Ditos escritos V).

\_\_\_\_\_. **A Coragem da Verdade**: curso no Collège de France (1980-1981). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. **A Sociedade Punitiva**: curso no Collège de France (1980-1981). Tradução de Ivone C Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

FROIDEVAUX, Michel. Adrién Porchet: cinéaste sur le front d’Aragó, **Editions Noir**, 1981. Disponível em: <<http://affiches-combattants-liberte.org/fr/content/40-1-industrie-du-cinema-pendant-la-guerre-d-espagne-1936-1939-temoignages>>. Acesso em 26/08/2020.

GARCÍA, Alfonso Del Amo (ed.); M<sup>a</sup> Luisa IBÁÑEZ. **Catálogo general del cine de la Guerra Civil**, Madri: Cátedra, Filmoteca Española, 1996.

GARCÍA, Germán Segura. “El Empecinado, mártir contra la invasión de Napoleón”. **Historia National Geographic España**, 06 de março de 2017. Disponível em <[https://historia.nationalgeographic.com.es/a/empecinado-guerrillero-y-martir-contra-invasion-napoleon\\_11247](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/empecinado-guerrillero-y-martir-contra-invasion-napoleon_11247)>. Acesso em 07/05/2020.

GRIERSON, John. “First Principles of documentary”. In: BARSAM, Richard Meran. **Nonfiction film theory and criticism**. Nova York: A Dutton Papaerback, 1976. Disponível em: <<http://artsites.ucsc.edu/faculty/Gustafson/FILM%20161.F08/readings/griersonprinciple.pdf>>. Acesso em 20/09/20.

GUBERN, Román. “la producción anarquista”. In: Vicente Sánchez Biosca (ed.), **España en armas. El cine de la guerra civil española**. Valencia: Diputación de Valencia, 2007.

\_\_\_\_\_. **Historia del Cine Español**. Madri: Catedra/Signo e Imagem, 2000.

GUERRA, Armand. **A través de la metralla**. Madri: La Malatesta, 2005.

\_\_\_\_\_. “Durruti humano”. **Umbral**, Valência, n. 19, 20 novembro de 1937, p. 14. Disponível em <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0025755120&search=&lang=es>. Acesso em 20/07/2020.

JARRY, Eric. “A iniciativa da cooperativa Cinéma du Peuple”. **revista verve**, São Paulo: nu-sol, v. 16, 2009. Disponível em <http://www.nu-sol.org/>.

LE LIBERTAIRE; LE MONDE LIBERTAIRE (eds.). **Espanha libertária: a revolução social contra o fascismo**. São Paulo: Ed. Imaginário, 2002.

LERA, J.M. Caparrós. “La producción cinematográfica española durante la guerra civil”. **Congreso La Guerra Civil Española 1936 – 1939**, Madri, 2006

LESCARBOURA, Ángel. “Alborear del cinema revolucionario”. **Solidariedad Obrera**, Barcelona, 10 de dezembro de 1936. p. 10. Disponível em <http://www.cedall.org/Documentacio/Prensa%20Libertaria/Soli/19360000/19361210.pdf>. Acesso 30/03/2020.

LEVAL, Gaston. **Bakunin, fundador do sindicalismo revolucionário / a dupla greve de Genebra**. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 2007.

LEVAL, Gaston, BERTHIER, René & MINTZ, Frank. **Autogestão e anarquismo**. São Paulo: Editora Imaginário, 2002.

MACHADO, Irene. “Linguagem e militância: o cine-documentário de Dziga Vertov”. **Revista Olhar**, Ano 03, n. 5-6, 2001. Disponível em <http://www.ufscar.br/~revistaolhar/pdf/olhar5-6/IRENE.pdf>. Acesso em 18/09/20.

MADRID, Francisco. **Solidariedad Obrera y el periodismo de raíz ácrata**. Barcelona: Ediciones Solidariedad Obrera, 2007.

MANIFIESTO de la Solidariedad Obrera a los Trabajadores de Barcelona. **Tierra y Libertad**. Barcelona, p. 1, 25 de julho de 1907. Disponível em <http://www.cedall.org/Documentacio/Prensa%20Libertaria/tierra%20y%20libertad/1906-1908/00030.pdf>. Acesso em 20/09/20.

MARTÍNEZ DE RIBERA, Lope F. “¿Ha llegado la hora?”. **Popular Film**, Barcelona, n. 531, 29 octubre 1936.

MELLADO, Diogo. “Fotogramas ácratas: cine y creación libertária”. **Erosión**, Santiago, Chile, n. 2, 2013. Disponível em <https://issuu.com/gomezrojas/docs/erosion-2-web>. Acesso em 20/09/20.

MERINO, Antonio Gúzman. “ACE. Escuela de cinematografía”. **Popular Film**, Barcelona, nº 301, 19 de maio de 1932, p. 4. Disponível em <https://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/9191#page=3>. Acesso em 20/09/2020.

MINTZ, Frank. **La autogestión en la España revolucionaria**. Madri: La Piqueta, 1977.

\_\_\_\_\_. “Introdução”. In: LEVAL, Gaston; BERTHIER, René & MINTZ, Frank; **Autogestão e anarquismo**. São Paulo: Editora Imaginário, 2002.

MONCHO, Paco. “Fotografias de salas de cine”. **Prospectos de cine**, 2020. Disponível em <<https://www.prospectosdecine.com/pdf/salas-cine>>. Acesso em 19/10/2020.

MUÑOZ, Pau Martínez. “Ángel Lescarbours Santos: del papel al celuloide”. **I Congreso Internacional de Historia y Cine**. p. 417-434, 2008a.

\_\_\_\_\_. **La cinematografía anarquista em Barcelona durante la guerra civil (1936-1939)**. 2008b. Tese (Doutorado em Comunicação Visual) – Departament de Periodisme i de Comunicació Audiovisual, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

\_\_\_\_\_. **Mateo Santos. Cine y anarquismo. República, guerra y exilio mexicano**. Valencia: La Imprenta, 2015.

NAZARIO, Luiz. “Os imaginários da Guerra Civil Espanhola”. **Revista Aletria: de Estudos de Literatura**, v. 19, n. 2. 2009. Disponível em <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1473>>. Acesso em 19/09/2020.

NETTLAU, Max. **História da Anarquia: Das origens ao anarco-comunismo**. Tradução de Plínio Augusto Coêlho, São Paulo: Hedra, 2008.

NOGUER, Ramon Sala. **El cine de la España Republicana durante la Guerra Civil**. Bilbao: Editorial Mensajero, 1993.

OLIVEIRA, Valéria Garcia de. **Carne de Fieras, Barrios Bajos e Aurora de Esperanza – o melodrama anarquista na produção cinematográfica da CNT, durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939)**. 2011, Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História Social, Univeridade de São Paulo, SP.

OLIVER, Juan Garcia. “El mitin en el Olympia”. **Solidariedad Obrera**, Barcelona, 11 agosto 1936, p. 4-5. Disponível em <<http://www.cedall.org/Documentacio/Prensa%20Libertaria/Soli/19360000/19360811.pdf>>. Acesso em: 19/07/20.

ORWELL, George. **Lutando na Espanha & recordando a guerra civil**. Tradução de Affonso Blacheyre, Rio de Janeiro: Globo, 1987.

PAPPEN, Paulo Henrique. “A las barricadas!, uma versão brasileira sobre a tradução coletiva”. **Urdimento**. Florianópolis, v.2, n. 35, p. 13-25, ago/set 2019. Disponível em <<http://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102352019013/11154>>. Acesso em 25/03/2020.

PASSETTI, Edson. “Da vida dos arquivos anarquistas no Brasil”. **Revista Ecpolítica**. São Paulo: nu-sol, n. 6, mai-ago, p. 54-81, 2013. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/ecpolitica/article/view/16776/12538>>.

\_\_\_\_\_ ; “A arquitetura da revolta”. In: Margareth Rago e Silvio Gallo (orgs.) **Michel Foucault e as insurreições. É inútil revoltar-se?**. São Paulo: Fapesp; Intermeios, 2017, p. 63-71.

PASSETTI, Edson; AUGUSTO, Acácio. **Anarquismo & Educação**. São Paulo: Autêntica, 2008.

PAZ, Abel. **Durruti em la Revolución Española**. Editora FAL: Madri, 2016.

PÉREZ PERUCHA, Julio; SALA, R.; ÁLVAREZ, R. (eds.). **El cinema del Gobierno Republicano entre 1936 y 1939**. Bilbao, I Ciclo, 21 Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje, 1979.

\_\_\_\_\_ ; SALA, R.; ÁLVAREZ, R. (eds.). **El cinema de las organizaciones populares republicanas entre 1936 y 1939 II: la CNT**. Bilbao, II Ciclo, 22 Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje, 1980.

\_\_\_\_\_. (eds.). **El cinema de las organizaciones populares republicanas entre 1936 y 1939 II: las organizaciones marxistas. El cinema de la empresa privada**. Bilbao, III Ciclo, 23 Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje, 1981.

PENAFRIA, Manuela. “O documentarismo no cinema”. **Revista Ícone**, Recife: Universidade Federal de Pernambuco, p. 61-72, v. 1, n.7, julho 2004a.

\_\_\_\_\_. “O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico”. **Comunicação apresentada no III SOPCOM, VI LUSOCOM**, UBI, Abril, 2004b.

PEYROU, Óscar. **El cine anarquista, el inicio de una ilusión**. Huesca: Festival de cine de Huesca, 2004.

POMINI, Igor Pasquini. **Revolução Espanhola: uma análise dos processos autogestionários (1936-1939)**. 2013. 158 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

PORTON, Richard. **Cine y Anarquía**. Tradução Mireya Fayard. Barcelona: Gedisa, 1999.

QUINSANI, Rafael Hansen. **A Revolução em película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola**. São José dos Pinhais, PR: Editora Estronho, 2014.

RAGO, Margareth. “Mujeres Libres: anarco-feminismo e subjetividade na Revolução Espanhola”. **revista verve**, São Paulo: nu-sol v. 7, 2005, pp. 132-152. Disponível em <<http://www.nu-sol.org/>>.

\_\_\_\_\_. “Mujeres Libres: Anarquismo e Feminismo na Revolução Espanhola”. In: RAGO, Margareth; Biajoli, Maria Clara Pivato (org). **Mujeres Livres da Espanha: documentos da Revolução Espanhola**, Rio de Janeiro: Achiamé, 2008.

RESZLER, André. **La estética anarquista**. Buenos Aires: Libros de la Araucaria, 2005.

RIZO, Afonso Martínez. “De Barcelona a Zaragoza”. **Solidariedad Obrera**, Barcelona, 9 de agosto 1936, p. 6. Disponível em <<http://www.cedall.org/Documentacio/Prensa%20Libertaria/Soli/19360000/19360809.pdf>>. Acesso em 19/07/2020.

ROCKER, Rudolf. **A Tragédia da Espanha**. Tradução de Felipe Arruda, Klaus Filus Weber, Raphael Semchechen, Roberta Semchechen, Rodrigo Ponce. São Paulo: L-DOPA, 2016.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. **Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria**. Madri: Alianza, 2006.

SANTILLÁN, Diego Abad. **Organismo econômico da Revolução: A autogestão na Revolução Espanhola**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

SANTOS, Mateo. “Sesión inicial de la Agrupación Cinematográfica Española”. **Popular Film**, Barcelona, n. 293, 24 de março 1932, p. 5. Disponível em <<https://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/9255#page=5>>. Acesso em 20/09/2020.

SIMÕES, Gustavo. “Luz, câmera e ação: cinema e anarquismo”. **Revista Ecológica**. São Paulo: nu-sol, n. 22, set-dez, p. 10-17, 2018. Disponível em <<file:///C:/Users/Gustavo/Downloads/43458-123553-1-SM.pdf>>.

SOLIDARIEDAD OBRERA. AIT, Portavoz da Confederación Nacional del Trabajo (CNT), Espanha, Barcelona, 1936-1939. Disponível em <[http://www.cedall.org/Documentacio/Castella/cedall203503000\\_Solidaridad%20Obrera.htm](http://www.cedall.org/Documentacio/Castella/cedall203503000_Solidaridad%20Obrera.htm)>. Acesso em 20/09/2020.

SOCIALIZACION del espectaculo publico seccion salas de cinema. **Solidariedad obrera**, Barcelona 09 agosto de 1936 p. 2. Disponível em <<http://www.cedall.org/Documentacio/Prensa%20Libertaria/Soli/19360000/19360809.pdf>>. Acesso em 18/03/2020.

SOLER, Juan M. “El batallón de la muerte”. **Mi Revista**, Barcelona, nº 9, 15 de fevereiro de 1937. p. 34-35. Disponível em <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004154936&search=&lang=es>>. Acesso em 20/07/2020.

TRAGTENBERG, Mauricio. “Uma prática de participação: as coletivizações na Espanha (1936-1939)”. **Teoria e Ação Libertárias**. Sao Paulo: Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. “Durruti e o Curto Verão da Anarquia”. **Teoria e Ação Libertárias**. Sao Paulo: Unesp, 2011.

UEHARA, Luíza. “A presença de La Ruche: experiências anarquistas”. **revista verve**, São Paulo: nu-sol v.18, 2010. Disponível em <<http://www.nu-sol.org/>>.

UN NUEVO documental de guerra. **Solidariedad Obrera**, Barcelona, 27 de agosto de 1936, p. 3. Disponível em

<<http://www.cedall.org/Documentacio/Prensa%20Libertaria/Soli/19360000/19360827.pdf>>. Acesso em: 28/08/2020.

VALLADARES, Eduardo. **Anarquismo e Anticlericalismo**. São Paulo: Imaginário, 2000.

VIEIRA, Gustavo P. “política e estética anarquista: o cinema libertário” **revista verve**, São Paulo: nu-sol v. 36, p. 162-176, 2019. Disponível em <<https://www.nu-sol.org/wp-content/uploads/2019/10/verve36.pdf>>.

WOODCOCK, George. **História das ideias e movimentos anarquistas**. Tradução de Alice K. Miyashiro, Hector Ferreira da Costa, José Antônio Arantes e Júlia Tettamanzy. Porto Alegre: L&PM Editores, v. 2, 1984.

## Filmografia

*AGUILUCHOS de la FAI por tierras de Aragón, N°1.* Produção: SUEP, Espanha, 1936. Duração: 19'02''. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BEJ6lZi5dz8>>. Acesso em 20/09/2020.

*AGUILUCHOS de la FAI por tierras de Aragón, N°2.* Produção: SUEP, Espanha, 1936. Duração: 7'16''. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=bVBPhnU-E6s>>. Acesso em 20/09/2020.

*AGUILUCHOS de la FAI por tierras de Aragón, N°3.* Produção: SUEP, Espanha, 1936. Duração: 25'02''. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zVTXJGpd6WM&t=828s>>. Acesso em 20/09/2020.

*ALAS Negras.* Produção: SIE Films, Barcelona, 1937. Duração: 12'55''. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=bolyP1mWvi0>>. Acesso em 20/09/20.

*AURORA de Esperanza.* Direção: Antonio Sau. Produção: SIE Films. Barcelona, 1937. Duração: 54'45''. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=EyTv6pY\\_6zk](https://www.youtube.com/watch?v=EyTv6pY_6zk)>. Acesso em 18/03/2020.

*AYUDA a Madrid;* Produção: SIE Films. Barcelona, 1936. Duração: 7'30''. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Ztm6OsoA1NM>>. Acesso em 20/08/2020.

*BAJO El Signo Libertario.* Produção: SUEP, Barcelona, 1936. Duração: 15'35''. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=XCw-leLD6BY>>. Acesso em 20/20/2020.

*BARCELONA trabaja para el frente.* Direção: Mateo Santos. Produção: Comitê Central de Abastecimento de Barcelona, 1936. Duração: 21'56''. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=eBFhLKnaZzc>>. Acesso em 18/03/2020.

*BARRIOS Bajos.* Direção: Pedro Puche. Produção: SIE Films. Barcelona, 1937. Duração: 94 min. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Z2YucWiRji0>>. Acesso em 18/03/2020.

*CARNE de Fieras.* Direção: Armand Guerra. Produção: Arturo Carballo. Madri, 1936. Duração: 71 min. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=WS-qDh\\_1v6Q&t=90s](https://www.youtube.com/watch?v=WS-qDh_1v6Q&t=90s)>. Acesso em 18/03/2020.

*¡CRIMINALES!, bombardeo sobre Barcelona.* Produção: SIE Films, Barcelona, 1937. Duração: 9'46''. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=9oLtmpg\\_Y34&t=401s](https://www.youtube.com/watch?v=9oLtmpg_Y34&t=401s)>. Acesso em: 20/09/20

*DIVISIÓN Heroica;* Produção: SIE Films, Barcelona, 1937. Duração: 18'30''. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=INE3\\_vL6rag&t=313s](https://www.youtube.com/watch?v=INE3_vL6rag&t=313s)>. Acesso em 20/09/20.

*EL CERCO de Huesca*; Produção: SIE Films, Barcelona, 1937. Duração: 10'30''. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=rHmSv4aKMS4>>. Acesso em 20/09/20.

*EL ENTIERRO de Durruti* (versão em inglês traduzida para o castelhano). Produção: SUEP, Barcelona, 1936. Duração: 10'16" Disponível e Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=9V3VF\\_5pnl4](https://www.youtube.com/watch?v=9V3VF_5pnl4)>. Acesso em 20/07/2020.

*EL EJÉRCITO de la victoria, un episodio casa Ambrosio*: SIE Films, Barcelona, 1937. Duração: 10'07''. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1CbeiLkifqo&t=325s>>. Acesso em 20/09/20.

*EL GENERAL Pozas visita el frente de Aragón*: SIE Films, Barcelona, 1937. Duração: 4'24''. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9TiWGhYeDuA>>. Acesso em 20/09/20.

*LA COLUMNA de Hierro*. Produção: SIE Films, Barcelona, 1937. Duração 18''. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=J5IC6VPKopU&t=886s>>. Acesso em 20/09/20.

*LA COMMUNE*. Direção: Armand Guerra. Produção: *Cinéma du Peuple*. França, 1914. Duração: 19'39''. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yCZTZA4qgcs>>. Acesso em 18/03/2020.

*LA CONQUISTA de Carrascal de Chimillas (Frente de Huesca)*; Produção: SIE Films, Barcelona, 1936. Duração: 12'48''. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Fd9ZxTtlgbo>>. Acesso em 20/09/20.

*LA TOMA de Teruel*. Produção: SIE Films, Barcelona, 1937. Duração: 6'58''. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=5t3\\_AGFyK8c](https://www.youtube.com/watch?v=5t3_AGFyK8c)>. Acesso em: 20/09/20.

*LAS HURDES, tierra sin pan*. Direção: Luis Buñuel. Produção: Luis Buñuel e Ramón Acín, Espanha, 1933. Duração: 28 min, Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=at-xnnNT8N8>>. Acesso em 20/09/2020.

*LES MISERES de l'aiguille*. Direção: Armand Guerra. Produção: *Cinéma du Peuple*. França, 1914. Duração : 13'23''. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=hBcBCvaaH6U>>. Acesso em 18/03/2020.

*LE VIEUX Docker*. Direção: Armand Guerra. Produção: *Cinéma du Peuple*. França, 1914. Duração: 5 min. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=6cI\\_CHAecxs](https://www.youtube.com/watch?v=6cI_CHAecxs)>. Acesso em 18/03/2020.

*MADRID tumba del fascismo (Primeira jornada), Documental N°5*. Produção: CNT-FAI, Espanha, 1936. Duração: 10'42" (incompleta). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=M2VB1h71O3E&t=317s>>. Acesso em 20/09/20.

*MADRID tumba del fascismo (Quarta jornada), Documental N°8*. Produção: CNT-FAI, Espanha, 1937. Duração: 9'37" (incompleta). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=XkPIVmruGjI&t=24s>>. Acesso em 20/09/20.

*MADRID tumba del fascismo (Quinta jornada). Documental N°9.* Produção: SIE Films, Barcelona, 1937. Duração: 10'42'' (incompleta). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=htYgsRNDpzY>>. Acesso em 20/09/20.

*MILICIAS antifascistas en Aragón.* Produção: SUEP, Barcelona, 1936. Duração: 4'56'' (incompleta). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=hW0tepgRfHc>>. Acesso em 20/09/20.

*!NOSOTROS Somos Así!* Direção: Valentín R. González. Produção: SIE Films. Barcelona, 1936. Duração: 29'21''. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ncs0hPvw4pU&t=934s>>. Acesso em 20/09/20.

*NUESTRO Culpable.* Direção: Fernando Mignoni. Produção: Centro Films/FRIEP. Madri, 1937. Duração: 87 min. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=de\\_lNuk8YpY&t=2308s](https://www.youtube.com/watch?v=de_lNuk8YpY&t=2308s)>. Acesso em 20/09/20.

*REPORTAJE del movimiento revolucionário en Barcelona.* Direção: Mateo Santos. Produção: Oficina de Informação e Propaganda da CNT-FAI. Barcelona, 1936. Duração: 22 min. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=UDUZ30XndYg>>. Acesso em 20/09/20.

*TERUEL há caído.* Produção: SIE Films, Barcelona, 1937. Duração: 10'22''. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=XpQAeNMRGo8&t=49s>>. Acesso em 20/09/20.

*TRES fechas gloriosas.* Produção: SIE Films, Barcelona, 1938. Duração: 20 min. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2JbdtCAdiQU&t=787s>>. Acesso em 20/09/20.

*VEINTE de Noviembre;* Produção: SIE Films, Barcelona, 1937. Duração: 10'32''. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=zX0hI6kM\\_k4](https://www.youtube.com/watch?v=zX0hI6kM_k4)>. Acesso em 20/09/20.