

História, arte e política: o muralismo do boliviano Miguel Alandia Pantoja

Prof. Dr. Everaldo de Oliveira Andrade

Resumo:

Este artigo pretende avaliar em que medida arte e política se expressaram na criação e na ação do artista e militante político boliviano Miguel Alandia Pantoja, ativo participante de momentos centrais da História do seu país como a guerra do Chaco, a revolução de 1952 e a Comuna de La Paz de 1971. As influências do indigenismo andino e do muralismo mexicano parecem ter-se cruzado com as opções políticas de Alandia e com seu engajamento na proposta dos artistas ligados ao Manifesto por Uma Arte Revolucionária e Independente lançado por de André Breton, Diego Rivera e Leon Trotski em 1936, permitindo o surgimento de uma obra original, polêmica e marcante para a História latino-americana.

Palavras-chave: muralismo latino-americano , indigenismo boliviano, arte e política

Abstract

This article intends to evaluate where measured art and politics if the artist action of and militant Bolivian politician had expressed in the creation and Miguel Alandia Pantoja, participant asset of moments central offices of the History of its country as the war of the Chaco, the 1952 revolution and the Commune of La Paz of 1971. The influences of the Andean indigenismo and the Mexican moralist seem to have themselves crossed with the options politics of Alandia and its enrollment in the proposal of on artists to the Manifesto for a Revolutionary and Independent Art launched by of Andres Breton, Diego Rivera and Leon Trotsky in 1938, allowing the sprouting of an original, controversial workmanship for Latin American History.

Keywords: Latin American muralist, Bolivian indigenism, art and politics

Este artigo pretende avaliar em que medida arte e política se expressaram na criação e na ação do artista e militante político boliviano Miguel Alandia Pantoja, ativo participante de momentos centrais da História do seu país como a guerra do Chaco, a revolução de 1952 e a Comuna de La Paz de 1971. As influências do indigenismo andino e do muralismo mexicano parecem ter-se cruzado com as opções políticas de Alandia e com seu engajamento na proposta dos artistas ligados ao Manifesto por Uma Arte Revolucionária e Independente lançado por de André Breton, Diego Rivera e Leon Trotski em 1936, permitindo o surgimento de uma obra original, polêmica e marcante para a História latino-americana.

A Revolução de 1952 é um divisor de águas na História contemporânea da Bolívia, e produziu profundas modificações políticas, econômicas e sociais no país andino, como também importantes iniciativas no campo da cultura. Ao lado das medidas revolucionárias como a nacionalização das grandes minas de estanho, a reforma agrária e a instauração do voto universal impulsionadas pela revolução, ergueram-se murais e outras obras de arte no Museu Nacional da Revolução e em outros espaços culturais e políticos para celebrar os acontecimentos de 1952. Um dos artistas que se destacou neste momento foi Miguel Alandia Pantoja (1914-1975), que além de manejar com maestria as tintas, havia se destacado como militante do POR (Partido Obrero Revolucionario) de orientação trotskista, além de ser um dos principais fundadores da COB (Central Obrera Boliviana) em 1952. Tornou-se parte da chamada geração de 1952, grupo de artistas que influenciados pelo nacionalismo ou pelo socialismo, reproduziram em muitas de suas obras políticas os debates do período da revolução. Esta particularidade da trajetória pessoal de Alandia, que aliava arte e atividade política – refletiu-se com intensidade em sua produção artística e incorporou influências culturais diversas que devem ser recuperadas.

Indigenismo andino e crítica social

Miguel Alandia Pantoja, nascido em 27 de março de 1914 na zona mineira de Catavi próxima a Potosi, lutou jovem na guerra do Chaco (1932-1935) e foi prisioneiro dos paraguaios antes de voltar para casa. Seus primeiros trabalhos estão inflamados pelo tema da guerra e da exaltação indigenista. É um momento particular de afirmação de uma identidade nacional boliviana, de fratura profunda do poder oligárquico dos grandes mineradores e proprietários de terras com as maiorias nacionais no campo e nas cidades. O pós-guerra é

marcado pela ascensão de novas forças políticas, organização de sindicatos operários nas minas de estanho e mobilizações indigenistas/camponesas mais freqüentes. O processo de esgarçamento do poder oligárquico desembocará na revolução nacionalista de 1952.

O indigenismo pôde ser visto durante muito tempo como parte de um movimento latino-americano de conteúdo nacionalista e antiimperialista, que se expressou inicialmente com grande intensidade na arena cultural. O indigenismo como movimento cultural de crítica social disseminado pelos países andinos, de maiorias indígenas, foi um dos elos que atraiu a atenção de Miguel Alandia para as temáticas sociais. Este sofreu claras influências do pintor indigenista boliviano Cecilio Guzman de Rojas, este muito ligado ao indigenismo literário de Gamaliel Churata do grupo Orkopata¹. O indigenismo associado à crítica social marcou as sociedades em que havia desagregação de valores culturais e sociais tradicionais das comunidades e lutas internas de caráter classista e étnico². Este movimento, por um lado, buscava raízes e identidade nas origens históricas da América Latina e, ao mesmo tempo, na modernização que se dava através de vínculos com as vanguardas artísticas nas primeiras décadas do século XX³. Como já assinalara José Carlos Mariátegui, era preciso realizar uma distinção entre o *indianismo* como produção cultural realizada pelos próprios índios através de seus códigos, do *indigenismo* como a vasta criatividade do lado ocidental das nações andinas buscando informar sobre o universo e o homem indígena a partir de outras posições sociais e culturais e, nesta perspectiva, obra de mestiços no sentido histórico, social e cultural⁴.



Figura 1 – a marca do indigenismo nas primeiras obras de Alandia.

A presença de dois universos culturais diversos esteve sempre presente na literatura indigenista. O livro *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner, publicado no Peru em 1889, é considerado o primeiro a desenvolver esta temática na literatura latino-americana. Contém um tom de denúncia da situação social e econômica do índio e busca representar a linguagem, a cultura e o modo de pensar dos indígenas. Na Bolívia as obras de Alcides Arguedas, em particular *Wuata Wara* de 1904 e *Raza de Bronze* de 1919, constituem-se em marcos importantes e iniciais desta mesma trajetória literária⁵. A obra *Huasipungo*, escrita em 1934 pelo equatoriano Jorge Icaza, busca a redefinição do nacional a partir de referenciais indígenas e de utopias andinas de restauração incaica. A denúncia de Icaza sobre a crua e brutal exploração sofrida pelos índios dos Andes nas grandes fazendas deixará marcas profundas no imaginário latino-americano, reafirmando-a como referencial para as obras de outros artistas envolvidos com a mesma temática.

Irlemar Chiampi afirmou que o indigenismo literário, tão em voga nos anos 1920 e 1930, foi em grande parte superado após a 2ª Guerra Mundial, tanto em sua versão utópica com fundamento na mestiçagem, bem como no utopismo com fundamento autóctone que buscava resgatar os valores das sociedades indígenas reprimidas. Essa superação teria se dado em grande parte pela redução do particularismo europeu e pelo *“fenômeno da mestiçagem enquanto padrão diferenciador [que] funciona como suporte da reivindicação de uma identidade para o homem latino-americano no contexto ocidental”*⁶. A denúncia da exploração dos índios expressa no campo da cultura refletia, por outro lado, uma fermentação social profunda ao mesmo tempo em que ajudará a alimentar uma práxis em movimentos e lutas sociais com maior intensidade a partir da década de 1920. O indigenismo clássico com seu tom denunciador e reivindicativo deixou de prosperar na literatura após a década de 1940 com a mesma intensidade, sendo substituído por um neo-indigenismo com um tom mais antropológico que social, diluindo o tom reivindicativo com a incorporação de novas técnicas narrativas. De fato, o ressurgimento do indigenismo nos Andes estará, no final da década de 1960, muito mais ligado a uma crise política dos nacionalismos. No entanto, na Bolívia as conseqüências da Guerra do Chaco terminada em 1935 e a revolução de 1952 parecem ter destacado aspectos particulares no indigenismo local através de um renascimento de suas temáticas. A obra de Alandia representou parte deste ressurgimento indigenista, porem com uma critica social que incorporava novas influencias artísticas e políticas como veremos.

O contato com o muralismo mexicano

No começo da década de 1940 Alandia adere ao trotskismo pelas mãos de seu amigo Guillermo Lora e reorienta seus trabalhos para a transformação social. Durante este período sofre todos os reveses da esquerda boliviana, a repressão das ditaduras militares de E. Peñaranda, H. Hertzog e M. Urriolagoitia. Participa da constituição da federação dos mineiros e das atividades do seu partido político⁷. Conhece o exílio e as prisões e toma contato mais próximo com os debates e polêmicas entre os trotskistas e o mundo artístico. É neste período que provavelmente se aproxima dos muralistas mexicanos, cujas obras forneceram a Alandia o fio condutor que lhe faltava para buscar fazer da arte um compromisso aberto com suas idéias políticas sem romper com o indigenismo de sua primeira fase artística. Em particular o contato com Clemente Orozco e Diego Rivera, que haviam se relacionado com Leon Trotski em sua estada no México, teve relevante importância. O muralismo mais do que a pintura é que se tornará emblema de sua militância político-artística.

A influência do muralismo mexicano foi destacada em toda a América Latina e as obras de Alandia, em particular, parecem revelar em seus traços gerais influências marcantes deste movimento. As obras de José Clemente Orozco, Diego Rivera e David Siqueiros, pelo conteúdo engajado de suas abordagens, pelo resgate de temáticas indigenistas e populares, podem permitir uma aproximação e diálogo com as formas e temáticas do artista boliviano.

O muralismo mexicano devia muito ao vento inspirador pós-revolução de 1910-1920. A figura de José Vasconcelos, ministro da educação de Álvaro Obregón, ao instituir o “programa do mural” e permitir a liberdade de estilo e de temáticas aos artistas, certamente colaborou para intensificar um movimento que já desabrochava anos antes. Os muralistas em princípio exigiam a erradicação da arte burguesa e viam na tradição indígena um modelo de ideal socialista e popular. Havia um compromisso de realizar uma arte para o povo, como diz a Declaração dos Princípios Sociais, Políticos e Estéticos:

*“A arte do povo mexicano é a manifestação espiritual mais importante e vital do mundo de hoje e sua tradição indígena a melhor de todas. E ela é grande precisamente porque, sendo popular, é coletiva, e é por essa razão que nosso principal objetivo estético consiste em socializar as manifestações artísticas que contribuirão para o total desaparecimento do individualismo burguês.”*⁸

Diego Rivera busca contrastar o mundo moderno industrial com uma crítica à exploração do trabalho, além do contraste entre o México urbano e o rural visto como vital e pitoresco e não como atraso. Após uma viagem a Moscou incorpora temas da iconografia revolucionária russa como a estrela, a foice e o martelo. Suas imagens combinam crítica

social, fé no progresso e enaltecimento do índio. No seu indigenismo Rivera inspirou-se na “escrita boustrofédon” dos códices indígenas pré-colombianos para pintar “A História do México”. Segundo Ades, buscou pintar os índios em termos realmente indígenas, entendendo e usando criativamente as estruturas e iconografia pré-colombiana⁹.

José Clemente Orozco, por seu lado, desenvolveu uma crítica aos desvios da revolução e sua obra encontrou mais dificuldades para ser assimilada, em particular “La trindade revolucionária” e a “Trinchera” de 1926. Negava-se a pintar propaganda e via confusão folclorista nas pinturas nacionalistas de seus colegas. Orozco divergia de Rivera em relação à atitude que um e outro tinham sobre o papel da arte nacionalista, o indianismo e a interpretação da história mexicana e da própria revolução. Muito da primeira fase de suas obras pintadas na *Escuela Nacional Preparatoria* em 1924 foram seriamente danificados pelos estudantes conservadores como o “Cristo destruindo sua cruz” que depois seria repintado em 1943 como versão em óleo sobre tela. Em 1926 ele retoma seus trabalhos e são desta época: “O banquete dos ricos enquanto os trabalhadores se desentendem”, “A trindade revolucionária”, “A greve”, “A trincheira” e “A velha ordem”. Os trabalhos de Orozco possuem uma clara crítica aos erros da revolução mexicana, como disse: “uma pintura não deveria ser um comentário, mas a coisa em si; não uma reflexão, mas uma compreensão; não uma interpretação, mas a coisa a ser interpretada”¹⁰. Posições que enfrentaram a oposição de Siqueiros, alinhado aos cânones estalinistas do realismo socialista e à conseqüente submissão e dirigismo do artista pela política imposta por esta orientação. Os murais de Alandia refletem muito dos traços de Siqueiros, embora não houvesse identidade política entre ambos. Este, membro do Partido Comunista Mexicano, chegou a dirigir um atentado contra Leon Trotski no México. De Orozco, Alandia absorveu principalmente o indigenismo pictório¹¹.

Uma das maiores identidades de Alandia com Orozco e Rivera se devia a negação da instrumentalização da arte pela política, ao compromisso com a liberdade e a revolução socialista. Sente-se aqui a influência do célebre Manifesto por uma Arte Revolucionária e Independente de julho de 1938, assinado por André Breton, Diego Rivera e Leon Trotski, um ponto forte do contato entre a trajetória de Rivera e Alandia. O engajamento político e a visão emancipatória da arte estão presentes na trajetória dos dois artistas. O manifesto, ao mesmo tempo em que fazia a crítica da sociedade burguesa, investia contra todas as formas de dirigismo da produção artística e cultural e em particular o realismo socialista defendido pelos estalinistas. A liberdade de criação artística erige-se em expressão mais acabada do compromisso artístico com a revolução:

“Se, para o desenvolvimento das forças produtivas materiais, cabe à revolução erigir um regime socialista de plano centralizado, para a criação intelectual ela deve, desde o começo, assegurar um regime anarquista de liberdade individual. Nenhuma autoridade, nenhuma coação, nem o menor traço de comando”. (...) Consideramos que a tarefa suprema da arte em nossa época é participar conscientemente e ativamente da preparação da revolução. No entanto, o artista só pode servir à luta emancipadora quando está compenetrado subjetivamente de seu conteúdo social e individual, quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama desta luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior”¹².

A obra de Alandia pode ser vista como uma das mais acabadas tentativas de desenvolver estas teses. A História boliviana deu-lhe oportunidades excepcionais para aplicá-la.

Alandia e a Revolução de 1952

Miguel Alandia empunha um fuzil com outros milhares de ativistas pelas ruas de La Paz nos combates entre 9 e 11 de abril de 1952. O exército é derrotado juntamente com o poder das oligarquias mineradoras por milícias populares. Uma revolução se desenvolve. Como militante do POR participa da fundação da COB (central obrera boliviana), e torna-se responsável pela edição de seu primeiro jornal “El Rebelión”. Em 1954 é membro da comissão de organização do primeiro congresso da COB. Como artista sua atuação neste período será igualmente intensa.

O novo governo dirigido pelo MNR, depois de derrotar a ala esquerda e socialista da revolução encabeçada pelos trotskistas do POR, buscará consolidar sua imagem e sua visão nacionalista de revolução, marcada por tentativas de controle oficial sobre o mundo cultural. Uma das iniciativas neste campo foi incentivar artistas dispostos a tematizarem o nacionalismo a partir das imagens das comunidades indígenas milenares e camadas populares.

A revolução desencadeara um vigoroso envolvimento de uma nova geração de artistas com a revolução, realçando tendências culturais que já se desenvolviam no seio de uma juventude de intelectuais e artistas nacionais igualmente sufocados pela estreiteza de horizontes oferecidos pela oligarquia boliviana. A História foi alçada diretamente como espaço de criação da arte. Até então nenhuma temática de conteúdo social ou político havia mobilizado de forma tão marcante a cultura do país. Convencionou-se chamar os artistas

envolvidos ou próximos deste projeto de Geração de 1952, que em comum possuía o propósito explícito de fazer de sua arte um veículo de intervenção na vida política. Porém, com expressão das próprias tensões políticas da época, emergiram grupos distintos. Um deles em torno das idéias de Alandia, do poeta Jaime Saenz, do futuro roteirista e cineasta Oscar Soria entre outros, que lançam a revista “Hombre” em 1954 com o objetivo de realizar obras de apelo e mobilização revolucionária. Outro grupo de artistas preferiu se dedicar a temas e formas abstratos de artes plásticas, ficando distanciados de um compromisso social militante. Outros artistas alinharam-se quase incondicionalmente ao MNR.

O talento de Alandia como pintor e sua expressão como militante político, em que pese às profundas divergências que separavam os trotskistas do POR dos nacionalistas do MNR, lhe garante espaço como artista para registrar a revolução vitoriosa. Paz Estenssoro, membro do MNR e primeiro presidente pós-revolução, convidara Alandia para pintar vários murais em prédios públicos para homenagear a Revolução de 1952. No Palácio do governo pintou em 1953 o mural “Historia de la Mina” com 86 m2. Obra que chegou a ser admirada por Diego Rivera e que depois será destruída pelos militares.

Os murais de Miguel Alandia se multiplicaram pelos espaços públicos. No auditório principal do Hospital Obrero de La Paz está o mural “Historia de la medicina”, elaborado em 50m2 no ano de 1956 e que reconhece o avanço da ciência e seu diálogo com os saberes indígenas locais no desenvolvimento da medicina. Na empresa estatal YPFB (Yacimientos Petrolíferos Fiscales de Bolívia) pinta em 1958 mais de 30m2 com o tema “El Petróleo em Bolívia”. No Palácio Legislativo pinta “Historia do parlamento” em 1961 e no Ministério das Relações Exteriores em 1962 pinta o mural “Hacia el Mar” com 36m2. No entanto foi no monumento museu da Revolução Nacional, erguido na praça Gualberto Villarroel em La Paz, que Alandia vai pintar sua principal obra “La lucha del por su liberación, reforma educativa y voto universal”, obra com 160m2 realizada em 1964. Esta obra, no entanto, apesar de sua beleza artística, não deixou de ser polêmica.





Figura 2 – Mural de Alandia no Museo de la Revolución em La Paz

Walter Sólón Romero, outro muralista talentoso, diretor nacional de artes plásticas na época e ligado ao MNR, entra em choque com Alandia. Este escreve artigos afirmando que Sólón pintava para a burguesia enquanto ele lutara nas ruas pela revolução. Sólón fazia parte do grupo Anteo junto com o muralista Gil Imana. A disputa só é resolvida por um inusitado sorteio em que os dois muralistas dividem em partes iguais a pintura do célebre mural. A polêmica em torno deste e de outros murais pintados por Alandia em prédios públicos e sindicatos foi intensa, refletindo tensões mais profundas sobre controle social do registro histórico da revolução através da arte.

Em maio de 1953 Diego Rivera, que participara do Congresso Continental de Cultura no Chile, chega à Bolívia para conhecer a revolução e seus protagonistas. Victor Paz Estenssoro se negou a recebê-lo, mas Rivera esteve mesmo assim no Palácio de Governo para ver o mural de Alandia. Interessava ao grande muralista mexicano conhecer verdadeiramente o povo boliviano. Na Universidade San Andres Rivera participa no dia 20 de maio de uma conferência, além de numerosos encontros com militantes de esquerda boliviana e dos mineiros em Catavi. Entusiasmou-se particularmente com a qualidade plástica e o conteúdo progressista de suas obras, que expressavam não apenas a tradição nacional e pré-hispânica da Bolívia, mas a expressão de um movimento artístico coletivista no continente. A amizade com Alandia permitiu que em 1957 o boliviano organizasse com o apoio de Rivera a participação na Bienal de Arte do México onde foi premiado.

Miguel Alandia tornou-se um dos principais expoentes desta vertente de artistas bolivianos dispostos a comprometer abertamente sua criação artística com a ação política revolucionária. Buscou sistematicamente disseminar suas obras pelos centros populares e organizações sindicais como uma forma aproximar a mensagem política e artística dos setores sociais populares que buscava influenciar. Colaborou intensamente com os jornais partidários e de organizações sindicais com uma grande variedade de desenhos e gravuras centradas no tema da ação da classe operária. Via a pintura como parte de um amplo trabalho de agitação política, de forma que sua atividade como militante de grande talento confundiu-se constantemente com a do artista engajado e criativo.

Alandia e a Comuna de La Paz (Assembléia Popular de 1971)

Com o golpe militar do general René Barrientos em novembro de 1964, uma nova situação política abria-se na Bolívia. A mensagem antimilitarista dos murais pintados por Alandia durante o período posterior a 1952 se tornou insuportável aos militares no poder. Muitas destas obras, que imortalizavam a ação dos mineiros, dos camponeses índios, do povo boliviano nos embates revolucionários de 1952, foram destruídas pelos governos militares que se sucederam. Os três murais pintados em prédios do governo somavam algo próximo de 206 m² de cores populares, mineiros e camponeses em armas tomando as ruas do país. Era preciso rasgar da memória da revolução de 1952 os protagonistas vitoriosos quase imortalizados nos murais de Alandia. Várias obras foram assassinadas ao longo de maio de 1965 a golpes de picaretas com a mesma violência com que se eliminaram dirigentes políticos dos sindicatos e partidos opositores¹³.

Um dos exemplos marcantes da relação próxima entre o mundo artístico e o movimento operário foi demonstrado pela reação da Federação dos Mineiros em seu jornal frente ao vandalismo do governo do general Barrientos com as obras de Miguel Alandia:

*“É um dever revolucionário defender a obra de arte, por cima de toda consideração ideológica ou estética. É inconcebível que se peça que os murais de Alandia sejam recobertos com pintura branca (...) Se se chegar ao extremo ingrato de se decidir pela destruição dos murais de Alandia, a FSTMB está disposta a trasladá-los à sua sede social antes que permitir semelhante ato de vandalismo”*¹⁴.

Com o fim do governo Barrientos em 1969, ascende ao poder o general Ovando Candía. As tensões políticas internas entre setores militares obrigam o regime a flexibilizar e

conceder limitadas medidas democráticas, que são rapidamente aproveitadas pela COB e partidos de oposição para se rearticularem. A COB realiza seu 4º congresso em maio de 1970 e propõe a organização de uma frente antiimperialista contra os militares. A situação política do país avançada para um tensionamento político crescente.

Alandia está envolvido nesse período com a rearticulação do sindicato dos artistas e as atividades do seu partido político a quem os militares haviam imposto pesadas perdas. Uma de suas obras mais marcantes da época é um quadro que retrata o assassinato dos líderes mineiros do POR Isaac Camacho e César Lora. Cores fortes e grandes traços expressam a dor e a revolta pela perda de camaradas de luta política apaixonada. Vive-se um sentimento geral é de retomada do ardor revolucionário de 1952 que em breve desabrochará.



Figura 3 – Alandia homenageia os dirigentes mineiros assassinados

Os setores militares mais retrógrados exigem uma reação do general Ovando para conter a abertura democrática. Há divisões crescentes entre os militares e em outubro de 1970 a Bolívia é convulsionada por uma série de golpes de estado. Uma situação inusitada de divisão, no seio do exército com seis generais reivindicando a presidência do país em apenas um dia. Esta conjuntura particular só terminou provisoriamente com a aceitação do general nacionalista Juan José Torres à presidência no dia 8 de outubro, que apoiado por uma greve geral decretada pela COB, faz recuar os militares reacionários ligados ao general Rogelio Miranda e ao coronel Hugo Banzer.

No interior da central sindical organiza-se um Comando Político que, após impulsionar a greve geral, negocia a formação de um governo comum com Torres. A COB oferece ministros, mas ao final Torres recusa um acordo que fragilizaria ainda mais seu governo. Neste momento surge e é aprovada no interior da COB uma proposta dos trotskistas de se constituir um órgão de poder próprio e independente do governo – um parlamento operário popular - , iniciativa conhecida como Assembléia Popular ou Comuna de La Paz. A memória de 1952 ressurgia com toda a intensidade. A idéia de que uma nova ruptura revolucionária se precipitava tomou conta dos setores mais politizados do movimento sindical e das organizações políticas de esquerda. A direita militar se rearticula e fracassa uma nova tentativa golpista em 10 de janeiro de 1971. O governo Torres estava sob o fogo cruzado dos golpistas e da Assembléia Popular¹⁵.

Miguel Alandia estava novamente no centro dos acontecimentos políticos decisivos de seu país em 1971. Participara do 4º congresso da COB em maio de 1970 como delegado do sindicato dos artistas. Atuara nas jornadas de outubro de 1970 como militante do POR. Posteriormente, nos meses que antecedem a abertura da Assembléia Popular em junho de 1971, participa novamente como delegado do sindicato dos artistas revolucionários. Ele não representava apenas seu partido político, embora o trotskismo houvesse exercido importante atração sobre toda uma geração de artistas. Sua adesão determinada à militância revolucionária não deveria ser vista apenas como um ato isolado e individual. Como o cineasta Jorge Sanjinés e o grupo Ukamau também demonstravam, havia um compromisso político comum de um grupo mais amplo de artistas aos ideais revolucionários do socialismo e da revolução que davam passos para ocupar com maior intensidade a cena cultural entre 1970 e 1971.

Em fevereiro de 1971 Alandia realiza uma importante exposição em La Paz e que também será sua última em solo boliviano. Uma rara entrevista da época reafirmava os compromissos de sua arte:

“La pintura mural creo que es la pintura del porvenir, no sólo por ser monumental y expresar las esperanzas de las grandes y anchas masas, sino también porque la transformación de la sociedad impone que al expresarse de forma monumental, la plástica exprese el sentimiento democrático y humano de la sociedad en su conjunto, es decir, que la pintura mural debe sustituir en el futuro a los pequeños museos en que hoy se conservan las obras maestras del pasado. Mi mayor anhelo es siempre pintar murales, lo que no me impide hacer pintura de caballete”.¹⁶

Os debates da Assembléia Popular, tomados por ásperos confrontos, nem por isso deixaram de refletir a presença marcante dos artistas revolucionários. Uma Resolução de 02 de julho de 1971 exigia a proteção e preservação das obras dos artistas revolucionários do país, colocando-se a favor da preservação da “cultura e da arte revolucionária”. Este posicionamento era revelador não apenas do amplo leque de preocupações que tomava conta dos seus delegados, mas também refletia a participação política engajada, ainda que limitada, de setores do mundo artístico e cultural no processo de constituição da Assembléia Popular¹⁷. Um movimento cultural e artístico estava em desenvolvimento com a Assembléia Popular de 1971, galvanizado pelo tensionamento político e social do momento. Uma vitalidade criativa, política e cultural que possuía expressão na própria constituição um duplo poder através da Assembléia Popular. Por isso, esse momento iluminou por um breve tempo a cena histórica, interrompendo como um hiato, duas longas extensões do militarismo na Bolívia.

Conclusões

A atividade de Miguel Alandia não deixou de ser criticada por adversários políticos e mesmo por seus camaradas mais próximos, que destacaram certo voluntarismo e superficialidade estética de seus trabalhos. Sua obra sobreviveu às polêmicas e ataques como registro poderoso da história do movimento operário e popular de 1952 e 1971. Como homem de ação e militante revolucionário, registrou igualmente com traços fortes e profundos o seu lugar na história boliviana. Chegou a pintar cerca de 562 metros quadrados de murais em 16 grandes obras que combinam série e jogos, além de centenas de telas e caricaturas publicadas em jornais partidários e sindicais. Uma intervenção da UNESCO em 1980 conseguiu salvar alguns murais da sanha destruidora da ditadura Garcia Meza. Mais recentemente (2002) cinco de seus murais com quase 64 metros quadrados de pintura e sediados num órgão público de La Paz, começaram a ser restaurados. Em 2003 o Museo de la Revolución em La Paz foi reaberto e muitos dos trabalhos de Alandia vieram novamente a público. Alandia morreu em 2 de outubro de 1975, aos 61 anos, no exílio no Peru, após fugir do golpe sangrento de Hugo Banzer contra a Assembléia Popular em agosto de 1971.

As rupturas históricas e sociais autênticas fazem tremer todos os pilares da vida social e a produção cultural não permanece incólume a estes abalos sísmicos da história. Pelo contrário, como expressão das mais sensíveis da sensibilidade humana, a cultura artística registra sob sua linguagem e cores particulares o movimento real das grandes massas

humanas. Ação e militância política e cultural confundiram-se numa relação nem sempre coerente e sem tensões, como não poderia deixar de ser na intenção do artista confrontada com a realidade. Não buscou apenas refletir de forma artística e pela imagem a história, mas fazer da arte um instrumento ativo de ação revolucionária sobre a história. O impacto político e cultural de suas obras revelaram a eficácia de suas ações e a permeabilidade densa da cultura pela política e pela história. A força da arte como interpretação histórica, particularmente a visão revolucionária e radical de Alandia, pagou o preço de sua autonomia, ousadia e independência.

1 Um dos aspectos desta relação deu-se também no contato do indigenismo com as vanguardas artística do começo do século XX. O vanguardismo literário indigenista expressou-se com maior reconhecimento e intensidade na poesia do grupo Orkopata na cidade de Puno - Peru, cujo principal animador Gamaliel Churata, permaneceu longo tempo na Bolívia e em contato com os artistas deste país. A obra de Miguel Alandia provavelmente tenha sido uma ponte entre o indigenismo andino e o vanguardismo, entre o nacional/indígena e o universal, características que estarão também presentes no muralismo mexicano.

2 POLAR, Antônio Cornejo. *O dilema do centauro*. ed. UFMG, p. 194

3 Idem, 193

4 Não há evidências de que tenha havido algum contato e envolvimento de Alandia com a obra de Mariátegui para sua posterior orientação política socialista O marxista peruano José Carlos Mariátegui valorizou a tradição indígena e a permanência das comunidades como marcos de sobrevivência ancestral que deveria integrar-se ao futuro mundo socialista. Sua contribuição central, em grande medida relegada pela esquerda marxista latino-americana, foi não desprezar o passado de lutas indígenas, mas associá-lo à resistência dos índios andinos, seu apego comunitário a terra com a luta pela sociedade socialista.

Via o índio incorporado ao projeto socialista a partir da combinação de particularidades locais à luta mais ampla contra o capitalismo.

5 Antônio Mitre destacou em seu ensaio sobre a obra de Alcides Arguedas a estreita relação que o autor estabeleceu entre o problema étnico e a estrutura do poder despótico, temas que posteriormente foram relegados a um plano menor pela revolução de 1952 ao abordar a questão indígena/camponesa. A obra de Alandia, no entanto, retomara o indigenismo sob uma ótica radical. Ver: MITRE, Antonio. *O Dilema do centauro*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2003.

6 CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 122.

7 ANDRADE, Everaldo de Oliveira. *O POR na revolução boliviana de 1952*. São Paulo, 1996. Dissertação (mestrado em História) – FFLCH - USP

8 *El Machete*, cidade do México, 1923

9 ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997, p. 174

10 Idem, p. 160

11 LORA, Guillermo. *Figuras del trotskismo boliviano*. La Paz: Masas, 1983, p. 156.

12 “Manifesto Por uma arte revolucionária independente”, México, 25 de julho de 1938. Publicado em FACIOLI, Valentim (org.). *Breton-Trotsky, por uma arte revolucionária independente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

13 **Jornal *Los Tiempos*, Cochabamba, 5 de setembro de 2004**

14 La FSTMB sale en defensa del arte revolucionario”. Citado por G. Lora. *Historia Del POR*, La Paz: ISLA, 1978, pp. 393-394

15 ANDRADE, Everaldo de Oliveira. *A Comuna de La Paz – Historia da Assembléia Popular de 1971*. São Paulo, 2002. Tese (Doutorado em História) – FFLCH – USP.

16 *El Diálogo*, 24 de janeiro de 1971.

17 *Resolución de la Asamblea Popular*. La Paz, 02 de julho de 1971.