

## O desenho como imaginário crítico para o muralismo de Miguel Alandia Pantoja

Daniela Calvo Rodrigues Dionizio<sup>(1)</sup>

---

**Resumo:** Miguel Alandia Pantoja foi um artista boliviano comprometido com a luta revolucionária na Bolívia, soldado da Guerra do Chaco pelo seu país; filiado ao Partido Revolucionário dos Trabalhadores [POR], fundado na cidade de La Paz; participante ativo da Revolução Nacional de 1952; ativo na Assembleia Nacional de 1971. Muralista interessado por questões políticas, sociais e culturais relacionadas ao povo boliviano. Artista de pinturas de cavaletes, gravuras, caricaturas, fez inúmeros desenhos em jornais e revistas e desenhos preparatórios para seus murais. Olhar para esses desenhos, é perceber a busca de inclusão do povo boliviano representado por meio de sua cultura, a luta em defesa do território e a preocupação do artista de não se esquecer dos acontecimentos do passado. Este artigo tem o intuito de observar a narrativa pedagógica presente na obra de Alandia Pantoja relacionada a um projeto da modernidade, objetivando estabelecer uma mudança social necessária e revolucionária, de características anticoloniais e anti-imperialistas. Era uma forma de alcançar a população que não tinha acesso à educação e à cidadania, conscientizando-a do que estava acontecendo em seu país. Por meio de um método de comparação e diálogos estabelecidos entre as imagens buscam-se aspectos a serem observados nos desenhos preparatórios do registro da memória em relação a murais pintados e não pintados, que também servem como registro dos murais destruídos nos períodos das ditaduras. Ao longo do texto, espera-se alcançar uma reflexão sobre os desenvolvimentos de ideias prévias de pinturas murais, além de entender as supressões de alguns personagens.

**Palavras chaves:** Desenhos - Revolução - Bolívia - Memória - Arquivo

[Resúmenes en castellano y en inglés en las páginas 97-98]

---

<sup>(1)</sup> Daniela Calvo Rodrigues Dionizio, Doctoranda en Historia del Arte (Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP). Maestra en Historia del Arte por la misma universidad, experta en Historia, Cultura y Sociedad (Pontificia Universidade Católica de São Paulo-PUC-SP) y graduada en Historia (Universidade de São Paulo- USP). Desde 2013 investiga la vida y la obra del artista boliviano Miguel Alandia Pantoja. Trabaja desde 2006 en museos, centros culturales y escuelas en proyectos relacionados a educación, cultura y patrimonio histórico y cultural.

## Introdução

E o que significa atingir a plenitude da magia por meio da arte? Talvez os artistas tenham este poder ou façam arte com o intuito de transformar as mentes e o pensamento de seu público. Para o artista boliviano Miguel Alandia Pantoja, consistia em simplesmente levar diálogos, pensamentos críticos e políticos a trabalhadores e à população boliviana a partir de sua pintura:

*De todas maneras, el pintor sueña y comunica su estado onírico al espectador, a través de la fantasía rica en colorido y trazo que alucina e inspira en el alma una profunda y contagiosa emotividad de tipo litúrgico. Es entonces que el arte ha conseguido la plenitud de su magia* (Herrero et al., 2020).

Ao longo da vida, Miguel Alandia Pantoja pintou incessantemente. Em suas obras encontra-se um militante e um historiador que, através das cores, narra e interpreta a história da Bolívia. No mural *Luta do povo por sua libertação*, pintado em 1964, Pantoja narra a história da libertação de pessoas, como indica o título, porém, conta também de uma luta pela libertação do território boliviano. Ambos, povo e território, foram colonizados e explorados, como se vê no mural, terras e pessoas resistindo e sendo observadas pelo artista, que narra um contexto em que nota-se a invasão e colonização por parte dos espanhóis num processo em que roubavam matéria-prima e vidas. Todos os habitantes daquele território foram transformados com a chegada dos europeus trazendo novas formas de agir, de ser, de pensar, novas fronteiras, demarcações, costumes, novos modos de lidar com a terra e o lugar, ou seja, a relação com a natureza e com os que a habitavam foi transformada. Falar dos habitantes da América Latina é também falar de luta e de resistência. Por meio da invasão de espanhóis e portugueses, pode-se dizer que ocorreu uma “eliminação sistemática dos povos indígenas” (Hernández y Jiménez, 2023). Segundo Dionizio (2018), entende-se, hoje, que essa eliminação foi e é parte de um projeto de dominação do território. O artista também aponta que, para além da invasão colonialista, iniciou-se, tempos depois, a imperialista. Nessa nova invasão, ocorreram explorações realizadas por multinacionais, provocando guerras, devastação e mortes nas comunidades e massacres contra os trabalhadores. Porém, não tem como falar em toda resistência ocorrida neste território sem passar pela luta empreendida por Alandia Pantoja que doou sua vida em uma causa anticolonial e anti-imperialista. O artista pegou em armas e, ainda jovem, aos 18 anos de idade, tornou-se um soldado na Guerra do Chaco (1932-1935), conflito ocorrido entre Bolívia e Paraguai, onde, provavelmente, entendeu e constituiu um sentimento de nação, de ser boliviano. Desse contexto, temos uma obra pintada pelo artista no período em que esteve prisioneiro dos paraguaios: *Prisioneiro de guerra*.

Após a guerra do Chaco, já vivendo na cidade de La Paz, a pintura do artista boliviano tinha como grande inspiração o pintor Cecilio Guzmán de Rojas (1899-1950). Nesse momento, tem destaque na Bolívia o movimento indigenista, na política e nas artes, com figuras arredondadas, em festa. Em meados do século XX, o debate em relação a esse tema estava em alta e muitos artistas voltaram as atenções a essa luta contra a opressão pela qual passavam os povos originários (Lora, 1979). Com a invasão europeia, as identidades

culturais dos povos que habitavam o imenso continente foram resumidas a uma única: o índio. De acordo com Mata (2016), tal denominação foi oriunda da distância e do engano que colocaram em um mesmo balaio histórias, ancestralidades, territórios e culturas tão valiosas aos povos que habitavam o continente americano, substituindo-os por servidão, submissão e opressão. Os que resistiram foram punidos. Os que fugiram foram caçados. Vale pontuar que:

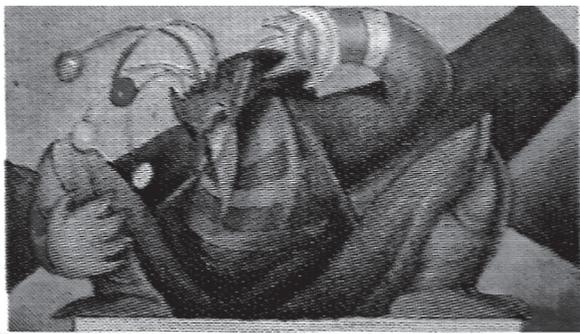
A conquista espanhola no século XIV vai interromper o processo de desenvolvimento dos povos andinos e amazônicos, que terão as suas especificidades históricas encobertas e todos os habitantes de Abya Yala –astecas, maias, chimus, aimarás, incas, chibchas, quéchua e outros tantos– serão reduzidos a uma única identidade racial, colonial e negativa: índios, um batismo que vai tentar converter os legítimos proprietários destas terras em um sujeito uniforme, considerado inferior e servil, enfim, uma condição inventada dentro do processo de dominação colonial para justificar as mais diversas violências, opressões, explorações, coação econômica e exclusões sociais e políticas. (Mata, 2016, p. 11).

Todo esse tratamento dado pelos europeus em relação aos verdadeiros donos dessas terras, os colocaram em situações de inferioridade, fazendo com que um país como a Bolívia, onde a maior parte da população é indígena, desenvolvesse um racismo estrutural. Os indivíduos brancos, homens, de ascendência espanhola formaram, portanto, no país, uma elite que permanecerá no poder por séculos, e mantiveram essa exclusão e preconceito ao longo da história. Esses indivíduos seguiram, ainda, com a construção de uma identidade e uma cultura única, que seria nacional, assim como um único idioma oficial, o do colonizador. A lei e a regra dessa elite era a homogeneização.

Nesse processo de constituição da nação, como resistir e manter a identidade? Como subverter essa ordem de submissão, essa exclusão de cidadania? Pintando, dançando, fazendo greves, pegando em armas, vivendo. No caso do artista aqui estudado, ele seguiu fazendo sua arte, mas também foi para a luta armada. Lutou na Revolução Nacional de 1952 e, após a vitória dos trabalhadores e com o Movimento Nacional Revolucionário [MNR] no poder, iniciou uma série de murais, alguns contratados pelo Estado e outros pintados nas vilas mineiras, porém, não parou em nenhum momento sua produção de quadros de cavalete.

## Os personagens ganham vida nos desenhos

Consideram-se os murais como ideias construídas pelo artista e fixadas nas paredes, porém, é possível notar tais ideias já em seus estudos preparatórios. Muitos estudos foram modificados ao serem pintados e outros tantos nem chegaram a ser plasmados em pinturas murais. Começa-se por um personagem solto, pintado em meio aos desenhos de estudo.



**Figura 1.**  
*Kusillo*. Desenhos de estudo para murais.  
 Miguel Alandia Pantoja, s/d. (Fonte: Herrero *et al.*, 2020).

O personagem pintado na *Figura 1*, o *Kusillo*, integra as figuras festivas, com fantasias utilizadas principalmente no Carnaval boliviano, mas também lembradas nas festas cívicas, por exemplo, as que ocorrem nos dias 16 de junho ou 6 de agosto, quando os bolivianos comemoram a Independência. Esse é um personagem sorrateiro, apresenta movimentos rápidos e está parado em frente às montanhas, como se estivesse em um pedestal. Parece estar no mesmo ambiente em que, geralmente, Alandia Pantoja realiza retratos de trabalhadores mineiros e camponeses, observados nas pinturas de cavalete. No desenho, a pose do *Kusillo* mostra agilidade e parece cumprimentar quem o olha. A máscara desse personagem lembra um Pierrot ou um Arlequim. Sabe-se que, para os povos antigos do continente americano, as máscaras tinham função mortuária, a exemplo das culturas Chimú, Paracas, Nazca, Wari, Moche, além de funções cerimoniais, como em Tiwanaku.

Es posible que varias sociedades prehispanicas de tierras altas y bajas hayan recurrido a la máscara, probablemente en un contexto ritual vinculado a la comunicación con los ancestros en rogativas de fertilidad y bienestar, la cohesión grupal, y los vínculos con la biodiversidad local, tal como sucede hoy en día en comunidades rurales y urbanas. (...) El encuentro con prácticas europeas a partir del siglo XVI incide en la manufactura y uso de las máscaras en ciertos contextos. Entonces se introducen nuevos personajes –como el toro, el gallo, los ángeles– que asumirán un papel protagónico en la danza ceremonial y por tanto en la iconografía de las máscaras empleadas. En general, de este encuentro nace una rica diversidad técnica, performativa y simbólica que ya es notable en altiplano y tierras bajas a mediados del siglo XIX, y que trasciende en las máscaras ceremoniales de los pueblos indígenas contemporáneos. La sujeción de estas danzas a un calendario basado en el santoral católico habla de la inserción de la ritualidad indígena en procesos de evangelización. Es desde entonces que la máscara y la danza se vinculan fuertemente a las fiestas patronales (Museu de Etnología e Folclore [MUSEF], 2014, p. 10 - 11).

A partir da pesquisa realizada pelo [MUSEF] (2014), nota-se que os espanhóis mantiveram e utilizaram máscaras para educar a população em relação à religião católica, incluindo novos personagens, substituindo tanto os protagonistas, quanto o destinatário das cerimônias, e colocando os santos católicos como os homenageados. Atualmente, o personagem que abre o Carnaval é o *Pepino*, pintado em alguns murais de Alandia Pantoja, porém, ausente dos desenhos de estudos para murais. Tal figura surgiu a partir de 1908 e apresenta cunho sexual, carregando em suas mãos um chouriço que é também sua arma. Ele abre o Carnaval após um ritual em que os foliões o desenterram, recebe um beijo de uma personagem e pula do caixão para dar início à festa. Representa a figura do palhaço, do bufão, do bobo da corte medieval, a mistura entre o que foi trazido da Europa e, ao mesmo tempo, a fertilidade de *Pachamama*. A vida do *Pepino* tem a exata duração do Carnaval e, depois de quarenta e cinco dias, numa Quarta-feira de Cinzas, é enterrado. É um personagem típico da região de La Paz e nota-se a influência da tradição europeia relacionada às figuras do Pierrot e do Arlequim, assim como no caso do *Kusillo*.

Um dos pontos interessantes em relação à figura do *Pepino* reside no fato de que, se as festas servem como fator de controle colonial para a inserção de novos elementos, existe, ao mesmo tempo, uma resistência que aparece em alguns personagens, a exemplo do *Pepino*. Na época colonial, costumes religiosos dos povos originários foram proibidos ou substituídos. Por exemplo, o costume de ter os mortos presentes em suas vidas e de, nas festas de Raymi, levá-los como principais participantes foi considerado heresia aos olhares europeus. Assim, os povos originários se viram obrigados a enterrar seus mortos. No entanto, junto a isso, no início da colonização até o século XIX, desenvolveu-se a tradição de desenterrar os mortos para um novo ritual, o que gerava um outro enterro. Contando com a ajuda da igreja, em certo momento, depois de três anos o morto passava por um novo velório, envolvendo festas e um novo enterro. Era o momento em que se relembavam dos antepassados e contavam-se histórias sobre eles, numa forma de manutenção da memória (Martinez, 2013, p. 119).

O personagem *Kusillo* tem seu nariz fálco e longo, criando relação com a fertilidade nos campos, a plantação e a colheita. O nome dele advém de *Cusi*, que, na língua Aymara, significa alegria, boa sorte e fortuna. A partir da entrada dos espanhóis no território andino, passou a ser relacionado ao macaco, pois seus movimentos são ágeis e acrobáticos. Porém, anteriormente, o personagem era relacionado à raposa por causa da agilidade. No Carnaval, assim como o *Pepino*, torna-se responsável pelas travessuras ao longo da festa, figurando-se em uma espécie de palhaço que anima a multidão. Ao longo dos séculos, o *Kusillo* se multiplicou e se tornou uma família. Hoje, podem ser vistos o *Tata Kusillo*, a *Mama Kusillo* e o *Wawa Kusillo* (MUSEF, 2014; Villarroel, 2015).

Qual seria o interesse do artista ao retratar especificamente a memória desse personagem festivo? Nada em sua obra está solto. Miguel Alandia Pantoja observa e entende a resistência boliviana nos diversos lugares por onde olha, inspirando-se para sua pintura, e encontra nas festas:

En las fiestas de Carnaval de antaño, por ejemplo, en la tradicional Entrada de Domingo, los trabajadores ediles eran los primeros en contagiar a la ciudadanía de aquel entusiasmo. La Intendencia Municipal se ocupaba de hacer “coser” los

trajes de pepinos y kusillos para vestir a todos sus empleados, quienes queriéndolo o no, estaban obligados a encabezar la farándula carnavalera, ya sea como alegres Pepinos con los colores de la enseña paceña; en tropa de alegres Kusillos, confeccionados con tela de “bayeta de la tierra”; o como bonachonas “Huarjatis”, –plato tradicional paceño– que no eran más que disfraces de Pepinos con máscaras de “chanchitos”, hechas de papel maché (Villarroel, 2015, p. 8).

Tratava-se, então, das figuras por meio das quais os trabalhadores se fantasiavam para as festas. É muito interessante que o artista busque representar essa faceta da história. É possível notar que as figuras dos trabalhadores são centrais em sua obra desde o momento em que entrou no [POR] e que, juntamente a seu amigo e líder do partido, Guillermo Lora, decide incursionar nas minas e estabelece um diálogo profundo com o trabalhador. Em uma dessas aproximações, em 1942, ajudou os trabalhadores da região mineira de Catavi, localizada ao sudoeste na Bolívia, a organizar uma greve geral contra a empresa mineira. O resultado dessa onda de protestos culminou num dos maiores massacres aos trabalhadores mineiros.

Nuestros trabajos en los medios obreros tuvieron un éxito inesperado y seguíamos de cerca y apasionadamente la lucha de los explotados. Cuando estalló la huelga minera de Catavi de 1942 y fue seguida de una masacre, lanzamos octavillas y charlamos con los obreros, buscando orientarlos por el camino que creíamos el más justo: la huelga general (Lora, 1979, p. 40).

O que Alandia Pantoja mostra, consiste em formas de resistências que atravessam séculos, seja nas festas, seja lutando diretamente contra os opressores. Num desenho de estudo para o mural *História do Parlamento*, novamente, a imagem do *Kusillo* pode ser notada em meio aos trabalhadores bolivianos.



**Figura 2.**  
*História do Parlamento.*  
Desenhos de estudo para murais. Miguel Alandia Pantoja, s/d. (Fonte: Herrero *et al.*, 2020).

Na *Figura 2*, observa-se o *Kusillo*, na porção central inferior, cercado por trabalhadores de diversas áreas do campo e da cidade. O que chama a atenção é o fantasiado matando um *gamonal*, um latifundiário. O *gamonal* representa o poder dominador de tempos atrás, lembrando que o trabalhador está vestido para a festa, então, é possível pensar que ele possa estar se libertando do modelo de poder estabelecido e, ao longo do tempo, reproduzido pelas elites, ao matar o patrão? Algo sobre as festas, principalmente no Carnaval, que muda os sentidos criados, subvertendo as hierarquias sociais. Não é só um ataque do trabalhador contra o patrão, pois um outro ser fantasiado também o faz, segura-o e parece tirar de cima dele um tecido. O ataque é também acompanhado por um trabalhador sem fantasia e com um chapéu que cobre seu rosto.

[...] el momento de verdad en que un grupo, o una colectividad investida, en términos simbólicos, para una representación de sus visiones del mundo, purga metafóricamente todas las tensiones de las que es portador. Por otra parte, la dramatización festiva es en sí misma un componente esencial de la vida humana. Por ello mismo encontrar las raíces de la fiesta, buscar sus caminos perdidos y las razones de este extravío no constituye una banal pérdida de tiempo ya que lo que está en juego es nuestra propia identidad y nuestras fantasías como sujetos sociales e históricos (Villarroel, 2015, p. 3).

Pode-se pensar que essas festas, transformadas pela colonização, eram pequenos momentos de liberdade onde se poderia expor ou expurgar as tensões sociais, conforme mostra o trecho acima. Sabe-se que o teatro é um fator fundamental na cultura Aymara e Quechua e, por meio dele, aprenderam a reorganizar seu mundo, após o caos deixado pelos colonizadores (realizavam essas interpretações teatrais ao longo dos festejos). A estrutura das

danças permite a inclusão do novo, como no caso dos africanos trazidos como escravizados, incluídos na dança Morenada. É importante lembrar que poucos africanos sobreviveram ou foram levados às altitudes da Bolívia, pois passavam muito mal ao trabalhar nas minas. Hoje existe uma comunidade afro-boliviana nos Yungas, departamento de La Paz. Outro ponto interessante de resistência está relacionado à visão que os invasores tinham de uma divindade mineira que protege tudo que entra ou está embaixo da terra, o *Supay*, vista pelos espanhóis como um diabo. A *diablada* é uma das principais danças e apresenta o Arcanjo Miguel, Santiago Matamoros, entre outros elementos cristãos e personagens. Mesmo com a transformação de sentido, a figura de *Supay* resistiu aos tempos sob uma nova roupagem, com serpentes que saem de seus rostos, dançarinos que usam guizos de cascavel nas botas como instrumentos musicais.

No desenho, a festa faz seu papel e está abrindo a narrativa da história contada por Alandia Pantoja, reorganizando o sentido do mundo, ordenando as formas de se relacionar das pessoas. Atrás dessa cena, os trabalhadores estão todos juntos, acompanhando a tribuna do parlamento. Todos e todas participando da política. Na bancada, um tecido tradicional decora a mesa e, nela, observam-se homens do povo, orgulhosos, de cabeças erguidas, acompanhados por um exército de mineiros, na cena posterior, levantando bandeiras vermelhas. Uma figura masculina se ergue gigante no meio da multidão. Um trabalhador que carrega consigo uma tocha. Será para iluminar o caminho dos trabalhadores em direção ao futuro ou iluminar o que está atrás dessa figura, o passado? Dentre os símbolos que aparecem ao fundo, há uma faca, uma cruz caída e uma espécie de conflito ocorrendo. A tocha está iluminando o passado para que não se esqueça do que sofreram e não volte a acontecer. Mas também é uma luz para o futuro, um novo caminho para seguir.



**Figura 3.** Mural *Luta do povo por sua libertação*. Miguel Alandia Pantoja, Museu da Revolução, 1964 (Fonte: Catálogo do Ministério de Culturas y Turismo. Museu Nacional de Arte, 2014, p. 18).

Na narrativa do mural, ver *Figura 3*, tem-se a construção de um corpo dos mineiros forjado pela dor dos massacres que não fazem os trabalhadores abaixarem suas cabeças, confluindo, portanto, para sua participação na Revolução de 1952. Quando se coloca o termo

“construção de um corpo”, quer se dizer que, ao longo do processo histórico do país, foi se formando o que é o corpo daqueles trabalhadores. As lutas, os massacres, os levantes e a revolução são situações coletivas com as quais aqueles personagens se transformaram e se reconheceram. Se pode ver essa narrativa a partir dos túmulos, onde lê-se Uncia e Catavi, e uma mulher chora seus mortos. No lado esquerdo do mural, nota-se a resistência indígena, vinda desde os levantes do século XVIII, com Katari, passando por Zarate Wilka, uma liderança indígena que lutou na Guerra Federal (1898-1899), e chegando ao corpo do campesino. Ao centro, mineiros e campesinos estão protegidos pelas asas do condor. Identifica-se essa ave como uma alusão ao Estado boliviano, abraçando e cuidando dos trabalhadores (Dionizio, 2018). Pode-se relacionar este momento da narrativa na pintura de Alandia Pantoja com o que Zavaleta Mercado chama de Estado de 1952:

La recomposición entre nuevas clases políticas (la obrera y la campesina) y las mediaciones que se implantan casi como reconocimiento de la naturaleza de los hechos imponen la instauración de un nuevo sistema estatal al que llamaremos el Estado de 1952 (Zavaleta, 2008, p. 11).

Zavaleta (1987) coloca que este é o segundo ciclo de Estado estabelecido na Bolívia; o primeiro ocorreu com a Guerra Federal. Entende-se que o autor está chamado de ciclos os momentos em que são alinhados e aliados o popular e a elite, por exemplo, na Guerra do Pacífico, onde temos a aliança com os campesinos por via de Zarate Wilka, uma liderança indígena, como dito anteriormente. Com a revolução em 1952, o [MNR] toma o lugar dessa elite e faz a aliança com mineiros e campesinos (Zavaleta, 1987). A nomenclatura e a identificação dos personagens como trabalhadores, dividindo-os em operários e campesinos, estão intrinsecamente ligadas às ideias dos partidos de esquerda e aparecem nos estudos realizados pelo intelectual peruano José Carlos Mariátegui.

Em seus estudos, Mariátegui (1928) aponta as características da sociedade do início do século XX como possuindo traços “feudais”, lembrando que, atualmente, temos vários autores que debatem o caráter feudal apontado por teóricos, principalmente da primeira metade do século XX, pois feudalismo é uma característica específica das sociedades europeias. Essa era a maneira que os marxistas do período entendiam e analisavam as estruturas sociais e econômicas na América Latina, cujo apontamento se dá principalmente pelo caráter agrícola existente. Na mesma análise, pensada para e sobre a sociedade peruana, também pode-se colocar a Bolívia, já que se mencionam os *gamonais*, ou seja, os grandes latifundiários. Na Bolívia, o nome para o sistema utilizado por eles ficou conhecido como *pongueaje*:

Pongueaje es una institución colonial que involucra prestaciones en trabajo de parte de los miembros de una comunidad a las autoridades eclesiásticas y civiles de los pueblos españoles. Posteriormente, el pongueaje se convirtió en una forma institucionalizada de renta-trabajo en los latifundios republicanos (Zavaleta, 1987, p. 136).

A luta contra o *pongueaje* já acontecia desde o período em que Tupac Katari e Bartolina Sisa realizaram o levante, em 1781. O que os povos originários buscavam era ter de volta

seu território, uma luta para unir as “Duas Bolívias”, ou seja, que todos tivessem suas terras e fossem considerados cidadãos, já que, nesse período, os povos originários não eram considerados cidadãos. Porém, a cidadania demorou ainda para ser instituída. O líder indígena Zarate Wilka, que lutou ao lado de La Paz na Guerra Federal, foi preso e morto, e precisou acontecer uma Revolução. Quase dez anos depois uma constituição reconheceu a igualdade ou quase:

A Constituição Política do Estado (CPE) de 1961 vai incorporar, pela primeira vez e de maneira definitiva, o princípio geral de igualdade dos cidadãos perante a lei. A reforma constitucional que outorga direitos políticos aos povos indígenas, ao mesmo tempo vai restringir o exercício da representação popular somente aos partidos políticos, tendo o cuidado de expressar que é garantida “a representação das minorias”, sem deixar claro como isso será concretizado. Além disso, o sistema eleitoral mantém o critério de saber ler e escrever para ser candidato, dificultando ainda por um longo período a participação de representantes indígenas nas eleições. (...), o voto universal decretado pelo [MNR] foi somente “o voto e não a cidadania plena abarcando a toda a massa campesina”, fazendo com que os indígenas sejam simplesmente “semi-cidadãos”, podendo eleger, mas não serem eleitos, “uma maioria eleitoralmente maleável” (Mata, 2016, p. 51).

Portanto, a revolução é um passo em direção aos direitos aos povos originários, mas não é o fim da luta deles. Ainda sobre a questão das “Duas Bolívias”, vale colocar que:

En el Kollasuyo de los Inkas, desde 1825 hay dos Bolivias: Bolivia europea y Bolivia india. La Bolivia india tiene 4 millones de habitantes, y medio millón la Bolivia europea. Y sin embargo ésta es una Nación opresora; esclaviza y explota a la Nación India. La Nación india no tiene Estado. El Estado es de la Bolivia mestiza; y asume la autoridad de las dos Bolivias. Toma sin su consentimiento la personería de cuatro millones de indios. El Estado boliviano suplanta la voluntad de la nación india. La Bolivia europea discrimina al indio por eso es que desde 1825 no hay un arzobispo indio, un General indio, un ministro indio, un presidente indio. La Bolivia europea esclaviza la lengua y la religión del indio, oculta su historia y su cultura, e impone como lengua, religión y cultura oficial de Bolivia, la lengua, religión y cultura del conquistador Pizarro (Mata, 2016, p. 42).

Alandia Pantoja pintou os trabalhadores da Bolívia em praticamente toda sua obra. Outro ponto interessante de se observar em relação ao mural, *Luta do povo por sua libertação*, consiste em analisar e comparar essa pintura mural com o desenho preparatório da mesma *Figura 4*.