



**Figura 4.**  
*Mural Luta do povo por sua libertação.*  
Desenhos de estudo para murais. Miguel Alandia Pantoja, s/d. (Fonte: Herrero *et. al.*, 2020).

Comparando as imagens, observa-se que na enquanto na figura 4 do desenho temos em destaque a águia, que representa o imperialismo estadunidense entrando em território boliviano. Os personagens estão misturados: um colonizador no centro do desenho com um chicote em suas mãos e trabalhadores mineiros empurrando um carrinho de minérios para o interior da mina. Quando é pintado na parede, a narrativa é separada: pode-se observar que o colonizador está do lado esquerdo da pintura. Na parte superior da peça, há uma montanha e várias bocas de minas. Não há resistência representada nesta imagem, diferentemente do que acontece na *Figura 5*, desenho mais próximo da imagem do mural pintado.



**Figura 5.**  
Mural *Luta do povo por sua libertação*.  
Desenhos de estudo para murais. Miguel Alandia Pantoja, s/d.  
(Fonte: Herrero et al., 2020).

Nota-se, a partir da observação de sequências de imagens, a implementação de um capitalismo de exploração, os mortos deixados pelo caminho, a mão colonial julgando e condenando à morte quem estava contra o rei, recebendo castigos como enforcamento e até esartejamento. A resistência dos povos e sua vitória também estão presentes no mural *A luta do povo por sua libertação*, porém, em um mundo masculino, em que a única possível presença feminina está ali para chorar. Na parte inferior do mural, no lado direito, em cima dos túmulos, há possivelmente uma mulher, talvez Maria Barzola, mãe de mineiros, presente em Catavi, morta no maior massacre ocorrido nas minas bolivianas. A figura de cabelos roxos lamenta sobre os túmulos dos quais escorrem esqueletos de seus mortos (Dionizio, 2018). Ela representa o choro das mães por seus mortos e o apagamento causado pelo patriarcado misógino inserido pelo colonizador e reproduzido nas elites, pois não era somente chorando seus mortos que passavam o tempo. As mulheres também lutaram e resistiram.

No entanto, houve apagamento das figuras femininas no próprio mural. Apesar de o Estado que contratou Alandia Pantoja para pintar tenha sido o [MNR], a valorização das mulheres naquele momento político não se tornou parte marcante do governo. Será por isso que não vemos mais mulheres pintadas na parede no momento de representação de lutas? Ao longo da obra de Pantoja existiram muitas mulheres representadas em diversas situações.

No mural supracitado, vemos a resistência de Tupac Katari puxando os cavalos, resistindo, para o seu retorno, já que seu pensamento ecoou por séculos e estava na mente dos revolu-

cionários em 1952. Tupac Katari foi esquartejado por cavalos em 1782, acusado de traição à coroa. Quando morreu, uma frase foi atribuída a ele: ‘Voltarei e serei milhões’.

A ausência das mulheres na pintura estudada não é o que vemos em relação ao desenho preparatório feito para o mural como pode-se observar na sequência de imagens, onde, enquanto morre a serpente Tupac, a alma de Bartolina está ali, lutando por seu companheiro. Vale destacar que Katari tem relação com uma divindade que é uma serpente. Na Bolívia, sua relação com o povo Aymara, dentro de uma cosmovisão, se dá por via de uma divindade chamada *katari*, a serpente alada. Curioso pensar em Katari e na própria representação mitológica da serpente cristã, que ataca e está relacionada ao mal, ao fim do paraíso.

Pensar no cerco de Tupac Katari em relação à La Paz para tentar expulsar os espanhóis desse território é uma ideia interessante. E, aproveitando esse parêntese, Tupac Amaru tem a mesma representação quando ataca os espanhóis em Cuzco. *Katari* é o cordão umbilical, que liga um bebê à terra, ou a *Pachamama*. É um rio, uma constelação. A serpente é o aviso de chuva, de boa colheita. A cabeça da serpente dentro de casa cura as maldições que são colocadas em alguém da família.



**Figura 6.**  
Esboço do mural  
*Luta do povo por sua  
libertação* (Fonte:  
Herrero *et. al.*, 2020).

No desenho preparatório para o mural, ver *Figura 6*, nota-se uma espécie de construção sendo feita, uma estrutura de tijolos, que, no mural aparece pronta e menor. Parece que a estrutura está sendo construída sob ordem dos próprios espanhóis, em cima de montanhas, o que pode mostrar que a construção tem como base o território pisado por eles, os Andes. A estrutura se faz com o território, afinal, é dali que se retira matéria-prima e mão

de obra para a construção, e, nesse lugar, um homem com armaduras e um chicote em mãos acelera o trabalho dos construtores. A parte da montanha onde está o opressor é vermelha, assim como suas mãos. Um dos significados pode indicar que ele pisa e tem sangue nas mãos. Na imagem, Pedro Domingos Murillo, um *criollo* que fez parte do movimento pela independência, em 1809, está do lado direito central segurando uma tocha em pé sobre a estrutura, e seus homens matam os espanhóis também nesse piso. Enquanto Tupac Katari tem as extremidades superiores amarradas aos cavalos, posicionados na mesma linha que o personagem anterior, as inferiores estão amarradas às estruturas construídas sob a ordem dos espanhóis.

Um dos pontos principais é a própria estrutura construída na imagem que representa o sistema implementado nestas terras invadidas. Murillo sai da estrutura para tentar fazer a independência. Sai porque é fruto dela e, ao longo de sua vida, foi inclusive um dos algozes de Tupac Katari. Porém, em frente à Tupac temos uma figura que parece defendê-lo. Com um pau em mãos, descansando em uma montanha branca coberta de neve, aparece Bartolina Sisa. Esta personagem por si só chama a atenção de nossos olhos, mesmo que não esteja centralizada. Diferentemente dos focos de luta que encontramos na parte superior, representando Zarate Wilka (Dionizio, 2018), e na parte central, conforme já foi citado, onde está Murillo, existe em volta dela um espaço que a torna distinguível na imagem, destacando-a do amontoado de lutas.

Observa-se que a resistência e a luta também foram feitas por mulheres. Bartolina Sisa se tornou um símbolo de luta nas comunidades e coletivos feministas na Bolívia, inspirando as feministas do *Mujeres Creando*:

As referências da tradição indígena também são fortes na história das bolivianas, como nos contam as narrativas produzidas pelo próprio Mujeres Creando, que reivindica a herança das “índias rebeldes”, de lutadoras como Bartolina Sisa, executada com seu companheiro Tupac Katari, por sua luta pela soberania dos povos indígenas, e das avós anarquistas dos anos de 1930 e 1940, como a chola Pepa Infante (Rago e Murgel, 2013, p. 93).

No trecho acima, nota-se que muitas feministas atuais se inspiram e se baseiam na luta das antepassadas. No mural pintado na Plaza Villarroel em 1964, tem-se, portanto, uma presença apagada, a de Bartolina, quando o artista passa a imagem do desenho para a parede, enquanto a de Maria Barzola é mantida discretamente nesse mural. Barzola inspirou outras mulheres também, a exemplo daquelas que lutaram, em 1952, ao lado dos mineiros na Revolução Nacional e ficaram conhecidas como *Las Barzolas*. Ela foi uma das trabalhadoras mortas no massacre de Catavi. Estava com a bandeira tricolor da Bolívia quando a guarda abriu fogo e matou centenas de trabalhadores. Caiu morta, enrolada na bandeira. Tornou-se um símbolo de luta dos mineiros e mineiras na Bolívia. Era uma *Palliri*, trabalhadora mineira que coleta as sobras de minérios descartadas das minas, mulher e mãe de mineiros que trabalhavam nas empresas de Catavi (Arauco, 1984).

Em Rago e Murgel (2013), nota-se que as mulheres já estavam organizadas em movimentos desde as décadas de 1920 e 1930, em grupos anarquistas como Federação Obrera Feminina [FOF], sindicatos, algumas em organizações nas classes médias e altas relacionadas às

escolas onde estudavam (Puente, 2022). O movimento *Las Barzolas* se organizou de 1946 até 1956, envolvendo-se em partidos, como o [MNR], e lutando por direitos, principalmente os das donas de casa. As mulheres estavam conquistando alguns direitos e espaços políticos na Constituição de 1945:

En 1945, la nueva Constitución Política estableció cambios legales importantes que, si hubiesen sido aplicados, habrían afectado a mujeres y hombres mestizos e indígenas, puesto que abolían el pongueaje y el mitayos –sistemas de servidumbre en haciendas y minas–, permitían el tránsito de indígenas por las calles de las ciudades y planificaban una diversificación económica del país (Puente Calvo 30). Esta Constitución también determinó el derecho de las mujeres a votar en elecciones municipales y su elegibilidad para ocupar puestos en la administración pública, siempre que cumplieran con los requerimientos, entre los que se incluía saber leer y escribir, condicionante que, como ya vimos, terminaba excluyendo a casi todas (Puente, 2022, p. 96).

Na prática, poucas foram as mulheres que puderam exercer a cidadania segundo previa a Constituição. Após a Revolução Nacional, tornou-se mais fácil garantir o direito aos indivíduos que eram cidadãos porque, juridicamente, estava encaminhada a discussão e passaram a ter direito ao voto por meio do Sufrágio Universal, em 1952. Pode-se ver essa vitória registrada no mural, *Reforma educativa e voto universal*, pintado em 1964 (Ver Figura 7); que está no Monumento à Revolução ao lado do mural *Luta do povo por sua Libertação*.



**Figura 7.**  
*Reforma educativa e voto universal.* Miguel A. Pantoja, 1964  
(Fonte: Catálogo del Ministerio de Culturas y Turismo. Museo Nacional de Arte, 2014, p. 20).

Na figura acima observa-se uma mulher ocupando o centro superior do mural. A peça traz para a população a educação, o que vemos representado pela letra “a” em sua mão e no livro que segura à frente. Todos seguem a mulher e comemoram na frente dela. Ela parece ser também a imagem de uma narradora que conta a história de seu país e, desse modo, tem relação com a memória. As cenas de comemoração têm relação com o voto, pois observa-se uma urna ao centro da imagem e uma mulher comemorando em direção a uma urna, ao lado de seus companheiros de luta, um mineiro e um campesino. Nota-se que a roupa dessa mulher é a mesma utilizada por Bartolina Sisa, enfurecida e preparada para a luta no desenho anterior. Após a revolução de 1952, o voto foi liberado às mulheres e aos indígenas.

Essa mulher que narra, conta o passado e o futuro. As lutas que tiveram que travar figuram atrás dela, nas sombras, como um pesadelo que atravessaram. O passado mostra a violência, representada por um punhal que tentou matá-la, pelo estalar do chicote, pela cruz que discretamente aparece entre sombras, pelos corpos mortos acomodados sobre as montanhas. Foram séculos de massacre, de exploração, de exclusão. A educação vem como uma das vitórias conquistadas pela Revolução de 1952. O livro mostra que, naquele momento, era possível contar suas histórias, que eram, enfim, vencedores. Porém, tinham um caminho árduo pela frente, o que mostra o artista ao colocar elementos que parecem se arrastar na parte inferior do mural. A mão da justiça está quebrada, um livro sobre a lei eleitoral, chapéus de soldados, dinheiro, jornal, cartola de burgueses e, ao centro, a imagem de um monstro meio robótico, dominado por um revolucionário.

Essa figura carrega um chicote e parece uma ameaça, pois não está totalmente morta. Tal imagem mural foi pintada mais de dez anos após a Revolução e suas conquistas. Parece mais um balanço da década que se passou e, possivelmente, o artista já estava percebendo as ameaças rondando o país. Para pensar também nos desenhos produzidos para este mural, a primeira versão é muito diferente da pintura; e, na segunda, já bem próxima da imagem na parede, há a inserção da figura de Bartolina Sisa, excluída do outro mural; e, no lugar de uma tocha sendo carregada pelo revolucionário que está no centro da imagem, há uma arma (*Ver Figura 8*).



**Figura 8.** Reforma educativa e voto universal. Desenhos de estudo para murais. Miguel A. Pantoja, s/d. (Fonte: Herrero *et. al.*, 2020).

Os murais e os desenhos do artista guardam memórias e narram o processo de luta das mulheres, dos trabalhadores e dos povos originários. Pode-se identificar ao longo das pinturas o respeito e a admiração pelas pessoas que retrata, principalmente a força feminina, pela resistência e pela vitória.

## Conclusão

A conclusão mais importante alcançada olhando os desenhos é que o *mural Luta do povo por sua libertação* representava um território. As personagens ali retratadas estavam na defesa e sofrendo junto a esse território. No período de colonização a terra foi explorada, a matéria-prima retirada e levada para a Espanha. O pacto colonial imposto gerou escravidão, mortes, torturas, lutas, resistências. Durante o século XX, uma outra invasão se fez presente, a de multinacionais estadunidenses e europeias em busca de petróleo e outros produtos/matérias-primas. Também houve um pacto, porém, neste caso, foi silencioso. Em 1964, após o golpe militar empreendido pelo vice-presidente René Barrientos, o artista acabou sendo perseguido, assim como diversos outros indivíduos naquele momento. Uma política para exílios é estabelecida, e o artista precisou fugir. O fato de Alandia Pantoja não estar mais em solo boliviano não impede o ditador de continuar sua perseguição, querendo os murais e quadros, a obra do artista toda destruída. Sua obra é a força dos trabalhadores que lutam contra o ditador.

Quando retornou ao país, durante a Assembleia Popular em La Paz, 1971, o artista seguiu militando e, principalmente, pintando. Sua pintura é a alma de sua luta, é a própria extensão de seu corpo, é a esperança que quer compartilhar com seus compatriotas e é a forma que encontra para denunciar tudo que viu e viveu, a partir de sua memória, com seus companheiros. O que pretende é levar a arte à vida de todos e todas que ali conviviam com ele. Estavam vivenciando aquele contexto histórico, o mesmo terror e perseguições gerados pelas sucessivas ditaduras que ocorreram na Bolívia. Sua pintura é um diálogo com o povo boliviano e, ao mesmo tempo que comunica, é perseguida e destruída, se transforma em um corpo, em um ente, que precisa ser escondido, tem que ser protegido. Sua pintura é ferida e enterrada, sofre tortura, é ocultada; ameaçada de ser silenciada, apagada. Mas resiste, assim como o artista resistiu, sua obra é uma representação de seu próprio corpo em luta. Nota-se que Alandia Pantoja estava nutrido de um sentimento ao pintar, pronto para um mundo novo, como o próprio homem novo, para criar um mundo e dar acesso às artes para toda a população. Queria levar a maior quantidade de produção artística para todos e todas em seu país. Criar um mundo novo a partir de sua arte. Em sua pintura está a interpretação que faz em relação à memória e à história de seu país, de uma forma em que a população pudesse acessar sua história e preservar sua memória coletiva. A intenção do artista era levar reflexão e crítica social por meio de sua pintura. Interessante pensar sobre a função da arte, pois ter uma função é algo que aparece em Trotsky, como citado em Chipp (1999), quando cita a construção da torre Eiffel e sua finalidade. Acredita que, ao desenvolver uma obra de arte, é preciso ter uma finalidade e a forma acompanhará esse fim, fazendo mais sentido.

Portanto, o artista aqui estudado cria um mundo de luta, resistência, vitórias e esperança. Mostra-o à população com sua pintura compulsiva que tem o intuito de educar, dar acesso à arte aos bolivianos. Esse mundo criado pelo artista reflete sua história e de seu povo. Escrito com cores, sobreviveu aos ataques ditatoriais pelos quais as artes passaram na Bolívia. É possível perceber a narrativa histórica planejada e pintada pelo artista boliviano e notar, nas entrelinhas, o comportamento e a forma de ver o mundo que não é somente dele, mas faz parte de uma cosmovisão daqueles povos que, durante séculos construíram e habitaram o território andino.

## Referências

- Arauco, M. (1984). *Mujeres en la revolución nacional: las barzolas*. La Paz, Bolívia, Editora CINCO.
- Chipp, H. (1999). *Teorias da arte moderna*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Dionizio, D. (2018). *A luta do povo por sua libertação: denúncia e resistência na obra de Miguel Alandia Pantoja*. UNIFESP, Guarulhos, Brasil.
- Herrero, L., Chevarría, A., Limpas, M., Flores, V., Salcedo, M. (2020). *Colectivo Cementerio de Elefantes. Pantoja (Catálogo)*. La Paz, Bolívia.
- Lora, G. (1979). *Miguel Alandia. Colección Destinos*. La Paz, Bolivia, Ediciones ISLA.

- Martínez, F. (2013). *Fiestas patrias y cívicas: sus avatares como instrumentos políticos de inclusión-exclusión (1825-1925)*. La Paz, Bolivia, Instituto de Estudios Bolivianos.
- Mata, J. (2016). "Nunca mais a Bolívia sem os povos indígenas". *A trajetória do Estado-nação ao Estado Plurinacional*. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Brasil.
- Museo Nacional de Etnografía y Folklore [MUSEF] (2014). *Máscaras. Los diversos rostros del alma*. La Paz, [MUSEF].
- Paz, M. (2016). *La revolución de 1952 em la novela boliviana contemporánea escrita por mujeres*. Oregon, EUA, Department of Romance Languages and the Graduate School of the University of Oregon.
- Puente, E. (2022). Revolución Nacional boliviana: Mujeres bolivianas sin revolución. *Bolivian Studies Journal /Revista de Estudios Bolivianos*, vol, 28.
- Rago, M. & Murgel, A. (2013). *Paisagens e tramas: o gênero entre a história e a arte*. São Paulo, Brasil, Intermeios.
- Rodríguez, O. (2011). Palestra pelo Centro S I Patiños: *Punto Cero*, n. 7. Disponível em: Punto Cero n7\_Punto Cero 7 (scielo.org.bo)
- Villarreal, M. (2015). *La danza de los Kusillos*. Disponível em: [https://www.academia.edu/26936831/LA\\_DANZA\\_DE\\_LOS\\_KUSILLOS](https://www.academia.edu/26936831/LA_DANZA_DE_LOS_KUSILLOS)
- Zavaleta, R. (Comp). (1987). *Bolivia, hoy*. México: Siglo XXI.
- Zavaleta, R. (2008). *Lo nacional-popular en Bolivia*. La Paz, Bolivia. Editora Plural.

---

**Resumen:** Miguel Alandía Pantoja fue un artista boliviano comprometido con la lucha revolucionaria en Bolivia, soldado en la Guerra del Chaco por su país; miembro del Partido Obrero Revolucionario [POR], fundado en la ciudad de La Paz; participante activo en la Revolución Nacional de 1952; activo en la Asamblea Nacional de 1971. Muralista interesado en temas políticos, sociales y culturales relacionados con el pueblo boliviano. Autor de pinturas de caballete, grabados, caricaturas, realizó numerosos dibujos en periódicos y revistas y dibujos preparatorios para sus murales. Observar estos dibujos es percibir la búsqueda de inclusión del pueblo boliviano representado a través de su cultura, la lucha en defensa del territorio y la preocupación del artista por no olvidar los acontecimientos del pasado. El propósito de este artículo es observar la narrativa pedagógica presente en la obra de Alandía Pantoja en relación con un proyecto de modernidad, destinado a establecer un cambio social necesario y revolucionario, con características anticoloniales y antiimperialistas. Era una forma de llegar a la población que no tenía acceso a la educación y a la ciudadanía, haciéndola consciente de lo que ocurría en su país. Utilizando un método de comparación y diálogos entre las imágenes, buscamos aspectos a ser observados en los dibujos preparatorios del registro de la memoria en relación a los murales pintados y no pintados, que también sirven como registro de los murales destruidos durante las dictaduras. A lo largo del texto se pretende lograr una reflexión sobre el desarrollo de las ideas previas para las pinturas murales, así como comprender las supresiones de algunos personajes.

**Palabras clave:** Dibujos - Revolución - Bolivia - Memoria - Archivo

**Abstract:** Miguel Alandia Pantoja was a Bolivian artist who was dedicated to the revolutionary struggle in Bolivia. He was a soldier in the Chaco War and was affiliated with the Workers' Revolutionary Party (POR), which was founded in the city of La Paz. He participated in the 1952 National Revolution and was active in the 1971 National Assembly. As a muralist, he was interested in political, social, and cultural issues related to the Bolivian people. He created easel paintings, engravings, and caricatures, and made numerous drawings for newspapers and magazines, as well as preparatory drawings for his murals. His drawings aimed to include the Bolivian people through their culture, depict the fight in defense of the territory, and ensure that important events of the past were not forgotten. His work also sought to establish a necessary and revolutionary social change with anti-colonial and anti-imperialist characteristics. He used his art to reach the population that did not have access to education and citizenship, making them aware of what was happening in their country. The article aims to observe the pedagogical narrative present in the work of Alandia Pantoja related to a modern project, aiming to establish a necessary and revolutionary social change, with anti-colonial and anti-imperialist characteristics. It was a way of reaching the population that did not have access to education and citizenship, making them aware of what was happening in their country. Through a method of comparison and dialogues established between the images, aspects to observe in these preparatory drawings of the record of memory about painted and unpainted murals are sought, which also serve as a record of murals destroyed during periods of dictatorship. Throughout the text, it is expected to reflect on the development of previous ideas of mural paintings, in addition to understanding the suppressions of some characters.

Keywords: Drawings – Revolution – Bolivia – Memory – Archive

---