

Silenciamento: quando um mural se torna prisioneiro.

Daniela Calvo Rodrigues Dionizio
Menstranda em História da Arte;
UNIFESP;
danieladionizio@hotmail.com;

Resumo

La Paz. Monumento-Museo de la Revolución Nacional, homenagem à Revolução Boliviana de 1952. Murais pintados em seu interior. Murais de Miguel Alandía Pantoja e Walter Solón Romero. Nas paredes a representação das conquistas revolucionárias, como direito ao voto, educação para a população e reforma agrária. Representação de mineiros e camponeses como protagonistas dessa vitória, da luta. O objetivo aqui é buscar os indicativos para entender o porquê, após a inauguração do Monumento, suas portas são fechadas. Ano de 1964. As pinturas desses dois artistas ficam trancafiadas durante o período de ditadura do General Renné Barrientos e os sucessivos golpes que marcam a história da Bolívia, silenciando as cores do interior do monumento. O silêncio imposto não é direcionado somente à arte, após a entrada do general, violentos massacres voltaram a acontecer. Silenciamentos.

Palavras-chave: Bolívia; Revolução; Monumento; Murais; Silenciamentos.

Resumo

La Paz. Monumento-Museo de la Revolución Nacional, homenaje a la Revolución Boliviana de 1952. Murales pintados en su interior. Murales de Miguel Alandía Pantoja y Walter Solón Romero. En las paredes la representación de los logros revolucionarios, como los derechos de voto, la educación para la población y la reforma agraria. Representación de mineros y campesinos como protagonistas de esta victoria, de su lucha. El objetivo es buscar a los indicativos para entender porqué, después en la inauguración del Monumento, sus puertas están cerradas. Año de 1964. Las pinturas de los dos artistas quedan trancadas en la dictadura del General Renné Barrientos e los sucesivos golpes que marcan la historia de Bolivia, silenciando los colores del interior del monumento. El silencio impuesto no se dirige unicamente al arte, después de la entrada del general, violentas masacres vuelven a suceder. Silencios.

Palabras clave: Bolivia; Revolución; Monumento; Murales; Silencios.

Contextualizando: olhares para a violência

Aqui se entrará, a partir das palavras, no universo mineiro. É pedindo permissão à *Supay* que se inicia esse trabalho. *Supay* está na entrada das minas, seja em Potosí ou em Oruro. Também é conhecido como *El Tío*. É uma divindade a qual os mineiros pedem permissão antes de entrar nos escuros túneis escavados na montanha. É ele quem irá proteger o trabalhador, que passará horas embaixo da terra. Para *Supay* ficam o álcool, a folha de coca e os cigarros, enquanto para o mineiro fica a proteção que o acompanha. Segundo algumas descrições, *El Tío* possui:

(...)dois cornos e um grande falo. É feito de argila, pelos de porco e está adornado com folhas de coca, confete, serpentina, bandeirinhas, fumo, álcool e fetos de lhama (...) Eles (os mineiros) acreditam que fazendo isso a entidade os protege contra acidentes e, também, ajuda-os na produção. (PADILHA, 2012, p. 9)

Neste universo há também uma explicação para o surgimento do mineral, no qual os mineiros contam que *Supay* com “(...) seu grande falo representa a fertilização. Eles acreditam que quando a *Madre Tierra* e *El Tío* fazem sexo há mais produção” (Padilha, 2012). *Madre Tierra*, ou *Pachamama*, também é uma divindade. Oferendas também são feitas a ela com pedidos de proteção. É no interior de seu manto que o mineiro trabalha, dentro da montanha de terra.

Eram essas deidades que marcavam o tempo e a vida antes da invasão europeia. Com o encontro conflituoso entre os povos que habitavam o território e o colonizador, esse universo se recria, se transforma movido por dois entre tantos motivos: o controle e a dominação. A busca de minérios, de riqueza por parte desses invasores não tinha intenções relacionadas com a origem mítica do mineral e sim, com as riquezas que esse proporcionaria. Em busca da prata, criaram mecanismos para que sua empreitada fosse frutífera. Em meio ao encontro, ou choque de culturas, pode-se ler na reflexão de Carlos Fuentes uma das saídas, ou forma de convencimento, encontradas no México pelos espanhóis, que por sua vez possa ter refletido em toda a colônia:

A fuga dos deuses, que abandonaram seu povo; a destruição implacável das culturas; a devastação da economia indígena pela mineração e a *encomienda*, tudo isso, além de um sentimento quase paralisante de assombro, de pura admiração diante do que ocorria, obrigava os índios a perguntar: onde achar a esperança? Era difícil encontrar se quer um clarão no longo túnel que o mundo indígena parecia percorrer. Como evitar a desesperança e a insurreição? Essa foi a pergunta formulada pelos humanistas da colônia, mas também pelos seus mais sábios, e astutos, políticos. (...). Na verdade, porém foi o segundo vice-rei e primeiro arcebispo do México, frei Juan de Zumárra, quem achou a solução duradoura: dar uma mãe aos órfãos do Novo Mundo. (FUENTES, 2001, p. 144)

Mães a serem dadas. No caso mexicano foi a virgem de Guadalupe. Já em Potosí, *Supay* ganha a similaridade com o diabo e *Pachamama* se aproxima à Virgem Maria. A religião católica começa a relacionar suas divindades com as provavelmente já existentes no local¹, como forma de controle.

De todos os países da América Latina, a Bolívia é onde a mineração artesanal tem o maior peso sobre o mercado de trabalho. A mineração no Departamento de Potosí, sobretudo na cidade de Potosí, é praticamente a única atividade produtiva do local, é responsável pela sobrevivência de quase todos os seus habitantes (PADILHA, 2012, p.13).

E a sobrevivência de quase todos os seus habitantes vem do estanho, mineral que é tirado das minas atualmente, pois a prata raramente é encontrada. Dentro das minas, protegidos por *Supay*, e a própria montanha se transforma no manto de *Pachamama*, como muitos artistas anônimos pintaram no século XVIII.

A estrutura que se criou em torno dessas minas, com seus casarões, igrejas, praças no período colonial, atualmente é reconhecida pela UNESCO como patrimônio da humanidade. E o saber minerar, o trabalho mineiro, as mãos que construíram essa nobre arquitetura? Quando foram reconhecidos? Nos murais, de Alandia Pantoja e Walter Solón Romero, entre tantos outros artistas. No cinema de Jorge Sanjines, nas poesias, na literatura, na música, na arte feita antes e depois da Revolução Boliviana de 1952, com os movimentos indigenistas e indianistas ou com influência dos mesmos.

Das minas para a Revolução

Na revolução de 1952 o direito ao voto foi dado a todos os bolivianos, independentemente de serem alfabetizados ou não, assim como aos proletários e aos indígenas. Tentava-se com a revolução (re)construir uma nova Bolívia, através da luta e do sangue por muitas vezes derramado de trabalhadores mineiros e indígenas. A reforma

¹ Existe um debate sobre a existência dessa divindade no período anterior aos espanhóis. Em uma pesquisa, de Teresa Gisbert, “El Cerro de Potosí e el Dios Pachacamac” coloca-se que pacha teria outro significado, e pode ter sido mal interpretado pela distancia das línguas faladas na época. O mesmo ocorre com a imagem de *el tio*, pode estar relacionado a um deus-Dio: “Porque como no tuvieron en su lengua (de los indios) D, sino que en lugar della usaban desta letra T, así, en lugar de decir Dios, suelen pronunciar Tios (Cobo 1956: T.I:155). “El proceso es doble, por un lado está la identificación de María con la Pachamama, y por otro, la superposición de la Virgen sobre aquellos cerros que eran adorados como huacas sagradas”.

agrária foi uma das medidas mais visíveis e expressivas pelas muitas mobilizações dos indígenas campesinos.(CARDOSO, 2013, p. 113)

A revolução de 1952 na Bolívia foi como um respiro para os trabalhadores desse país. Fora das telas pintadas, a população boliviana, para os olhos da elite daquele país, também não tinha corpo, não tinha voz nem espaço. Mas o povo boliviano foi protagonista de suas transformações sociais.

O papel dos sindicatos nesse sentido vem somar com esse movimento. Antes da revolução, com a colaboração do sindicato é que trabalhadores mineiros de Catavi e outros centros mineiros da região de Potosí e Oruro se organizaram em manifestações em 1943. O pedido desses trabalhadores era por melhores salários e condições dignas de trabalho. Durante essa manifestação quatrocentos manifestantes foram mortos e aproximadamente mil feridos. O exército que empreendeu esse assassinato em massa foi mandado por um dono de uma mina, Simón Patiños. As minas eram particulares e seus donos empreendedores ou norte americano ou com fortes relações comerciais com os Estados Unidos.

Nesse mesmo período, além da sindicalização ser obrigatória sindicatos e vários partidos são fundados na Bolívia, entre eles; POR (Partido Obrero Revolucionário), PIR (Partido de Izquierda Revolucionário), FSB (Falange Socialista Boliviana), COB (Central Obrera Boliviana), MNR (Movimento Nacional Revolucionário). (CARDOSO, 2013).

Para Bruna Cardoso (2013) o movimento indianista toma força e se organiza, junto aos sindicatos e inicia um diálogo com movimento estudantil e dos trabalhadores. Unidos, campesinos e mineiros, estudantes e líderes sindicais, eclode a revolução. Em uma nova conformação política resulta da crise decorrente a Guerra do Chaco (1932-1935). Entre 09 e 11 de abril, saem às ruas, lutam e vencem, dão em seguida, início a uma série de medidas como a reforma agrária, a nacionalização das minas, o voto universal com participação ampla da população indígena e camponesa. Quem fica a frente é o MNR, com um governo provisório e derrotou o exército nacional, detalhe importante a ressaltar. A dinâmica da revolução é de auto-organização (MNR era contra) e com sindicatos camponeses.

A confiança da população ao MNR fica estremecida uma década após a revolução e o movimento foi perdendo o apoio popular. Crises econômicas e a percepção de que só houve, de fato, a troca em relação a quem ocupava o lugar do poder (VIEZZER, 2003). Em 1964 tanto o MNR quanto parte dos sindicatos mineiros se aproxima dos militares, até que ocorre o golpe militar. Entra no poder o vice-

presidente Renné Barrientos Ortuño, a partir de um pacto entre militares e organizações camponesas. Neutraliza a ação de sindicatos mineiros. (ANDRADE, 2011)

Uma das primeiras ações de Barrientos foi restaurar, e não a toa irá chamar o golpe de ‘revolução restauradora’, alguns decretos da constituição federal de 1945, o resultado foi uma ação extremamente violenta contra os movimentos sociais e acrescentamos aqui a abertura aos capitais internacionais. Como aponta o historiador Everaldo de Oliveira Andrade, o General Barrientos torna proibidas as reuniões sindicais nos locais de trabalho e também as discussões de problemas políticos nacionais. A COB, Sindicatos e partidos de oposição são colocados na ilegalidade. As tropas militares são estrategicamente colocadas nas minas de forma permanente. O exército boliviano tinha uma motivação para agir contra operários devido à sua derrota em 1952 e sua total dissolução. Tiveram aumento de salários de patentes do exército e sua identificação com os ricos, favorecem a política econômica liberal.

As grandes conquistas dos movimentos após a revolução de 1952 eram a nacionalização das minas, controle das jazidas de gás e de petróleo e a reforma agrária. Em resposta as medidas de Barrientos, os mineiros faziam greve geral nos centros mineiros que muitas vezes estendidas para La Paz. Em 1967 acontece o massacre em uma vivenda mineira chamada *Siglo XX*, no departamento de Potosí. O massacre tem o intuito de frear a guerrilha. Pós-massacre, a empresa mineira fecha a mina e demite dois mil mineiros. Che Guevara é morto em outubro do mesmo ano.

A tropa do exército entrou na vivenda minera enquanto todos festejavam. Entre os fogos de artifício os tiros das armas de fogo não se percebiam. Mulheres, homens e crianças foram dessa forma assassinados, sem a chance de se defender.

Interessante colocar que nas artes, gritos de revolta ecoam, fazendo uma reflexão sobre o retorno dessa tática do Estado, em tentar controlar os mineiros. Podemos aqui utilizar como exemplo o cinema, fazendo ainda os últimos parênteses antes de chegar aos murais. Jorge Sanjinés se coloca a fazer um cinema coletivo, cujo protagonista é o povo boliviano. O diretor boliviano participou do ICA (Instituto Cinematográfico Boliviano), no início de suas produções cinematográficas, sendo o intuito desse grupo o de fazer propaganda para o governo. Tendo como parceiro o roteirista Oscar Sória, usufruíram do instituto para a produção de filmes e logo em seguida fundaram grupo Ukamau em 1966 (SILVA, 2013, pág.406). Jorge Sanjinés tem, como influência Sergei Eisenstein, o cineasta russo, diretor de *!Que viva México!* (1931), *Outubro* (1927) e *o Encouraçado Potemkin* (1925).

Jorge Sanjinés, em um de seus filmes, gravado em 1971, intitulado *El Coraje del Pueblo*, faz logo nas primeiras cenas, uma contabilização de mortes ocorridas por massacres efetuados em vilas mineiras desde a década de 1940. O diretor coloca na cena, o ano em que ocorreu esse ato violento empreendido contra a população, o número de mortos e as fotos dos responsáveis. O destaque no filme é para a data que ficou conhecida como *La noche de San Juan*. Em 1967, na vila mineira *Siglo XX*, justo no dia da festa de São João, junto aos fogos de artifício, militares invadiram o lugar e começaram a atirar. Entre os fogos, os que iluminavam o céu e os que saíam das armas, 80 mortos. Para filmar o ocorrido, Sanjinés contou com a participação dos sobreviventes do massacre, que encenaram a história para que jamais fosse esquecida.

Como aponta Cleonice Elias da Silva em seu artigo, ‘A cinematografia utópica, romântica e revolucionária de Jorge Sanjinés’, a imagem que o diretor de cinema boliviano Jorge Sanjinés leva para seus filmes é a do povo, personagem principal, que passa por situações de opressão, de luta, de conquistas, mas nunca de desistência.

Saindo do cinema e partindo para a década de 1970, precisamente no ano de 1977, cinco mulheres iniciaram uma greve de fome a favor da democracia. Entre elas estava Domitila Barrios de Chungara, sobrevivente do massacre de San Juan, participante do filme de Sanjinés citado acima. Essas cinco mulheres estavam lutando contra a ditadura do general Bánzer, no poder desde 1971. Esse movimento que começou com uma greve de fome, se ampliou, com ecos inclusive nas minas. Os mineiros se organizaram fazendo greve escalonada, ou seja, quando o exército se aproximava de uma mina, aqueles trabalhadores voltavam a trabalhar e outros, de minas vizinhas, paravam, fazendo com que os militares seguisse nessa outra direção. Também ocorriam bloqueios nas estradas, para atrasar esse grupo enviado para interromper a greve. (VIEZZER, 2003 pg 257). Em um mês, essas cinco mulheres se tornaram o povo boliviano e foram vitoriosas em suas exigências que eram:

Anistia geral e irrestrita a todas as pessoas perseguidas e exiladas por causas políticas e sindicais; a volta aos postos de trabalho das pessoas aposentadas por causas políticas e sindicais; a vigência de todas as organizações políticas e sindicais; a saída do exército de nossos acampamentos. Bánzer concordou com as três primeiras e nós aceitamos que assim fosse. E assim terminou a greve no dia 17 de janeiro de 1978, quando foi decretada a anistia irrestrita, e as eleições podiam ser feitas com a participação de todos. (VIEZZER, 2003, p. 258)

Essa é uma das vitórias conquistadas a partir das ações coletivas empreendidas pelo povo boliviano.

Enfim os Murais

Olhar essa produção de imagens seja nas pinturas ou no cinema, ajuda a pensar no próprio processo de construção artística na Bolívia, no contexto onde estão sendo produzidos os murais. É com essa produção, que influencia e é influenciada pelo contexto histórico que vamos olhar para os mineiros ali representados.

A arte pós revolucionária, na Bolívia, representada na pesquisa pelos artistas Miguel Alandia Pantoja e Walter Solon Romero, vem influenciada pela arte indigenista e indianista, produzida no país desde o início do século XX. Interessante pensar que vestígios dessa arte talvez apareça no discurso que a imagem traz, já que são mineiros e campesinos retratados, com visíveis traços indígenas, festejando, lutando, ou sendo vítimas de violência. Importante de ser lembrado já que na maioria das imagens anteriores, de outros séculos, os povos originários, quando retratado, aparecem em situação de trabalho, ou de maneira exótica.

Essa pesquisa em curso, terá seu olhar voltado para os murais, de Miguel Alandia Pantoja e Walter Solón Romero, chamados *La reforma agraria, la reforma educativa, la nacionalización de las minas y el voto universal*, e *Historia de La revolución Nacional* finalizados em agosto de 1964, em La Paz, Bolívia. Os murais não estão nas ruas, ou em espaços governamentais, e sim, em um local construído em homenagem a Revolução Nacional de 1952, construído pensando em os abrigar. O período de construção desse *Monumento a La Revolución Nacional* vai de 1953 até a sua abertura em 1964, ficando em funcionamento apenas por pouco mais de três meses.

Nesse espaço, os murais de Alandia Pantoja e Solón Romero, traz um conjunto de imagens que mostram a representação das conquistas revolucionárias, como direito ao voto, educação para a população e reforma agrária. As paredes são estampadas com rostos de mineiros e campesinos, sendo estes os protagonistas dessa vitória revolucionária. Traz a luta empreendida por esses atores em abril de 1952.

A construção desse local e a produção de murais pela cidade de La Paz está relacionado a uma escolha estética. Quando o MNR (Movimento Nacional Revolucionário) sobe ao poder em 1952, após a revolução, tem como aliados os artistas, que irão pintar a representação do que foi a revolução.

É importante pensar a entrada/influência do muralismo na Bolívia. Também refletir sobre a produção dos murais localizados dentro do monumento, e relacioná-lo com os processos e influências da

própria vida dos artistas, como por exemplo, de Alandia Pantoja, que além de lutar na Revolução Nacional que se faz representada nas imagens, participou de outras lutas como a Guerra do Chaco, e era envolvido com o Sindicato dos trabalhadores e um partido de tendências trotskistas do qual participou da fundação.

El muralismo tomó mitos y leyendas populares y la vida misma de las masas mineras y campesinas en su lucha contra la vieja oligarquía minera terrateniente y mercantil, para expresar en un lenguaje plástico, remozado y rotundo el anhelo universal del hombre de nuestro tiempo: la revolución (Miguel Alandia Pantoja)².

Miguel Alandia Pantoja nasceu em 1914, na região mineira de Llallagua, Catavi, participa de vários desses momentos de conflitos, como já colocado, a Guerra do Chaco, a Revolução Nacional de 1952, a comuna de La Paz. De família mineira, da região de Potosí. Foi marcado pelas histórias dos massacres, foi influenciado pelo pensamento de esquerda, principalmente de linha trotskista. Foi igualmente envolto nas ideias e ideais muralistas que se espalham por toda América Latina, incluindo o texto escrito a seis mãos em 1938 por Diego Rivera, André Breton e Trotsky, *Por uma Arte Revolucionária Independente* como aponta Everaldo de Oliveira Andrade em seu artigo ‘História, arte e política: o muralismo do boliviano Miguel Alandia Pantoja’. Pantoja fundou um jornal de nome *La Rebelión* e participou de uma revista chamada *El Hombre*. Juntamente com outros artistas fez parte do Grupo de La Paz. Morreu exilado no Peru em 1975.

Walter Solón Romero nasceu em 1927 na cidade de Uyuni. Com a morte dos pais mudou-se para Sucre. Estudou arte no Chile, conheceu Pablo Neruda e Gabriela Mistral. Quando voltou para a Bolívia fundou o Grupo Arto, com diversos muralistas e foi diretor nacional de Belas Artes. Solón Romero morreu em 1999 no Peru.

Os dois artistas, como vimos anteriormente, estavam inseridos de uma forma ou de outra nesse processo de luta pelo reconhecimento de identidades, de direitos ou de territórios, em relação ao povo boliviano, formado por muitos povos indígenas³, começou a ocupar um novo lugar⁴, incluindo sua representação nas artes.

² Revista *La Esquina*, domingo, 1 de junho de 2014, ano5, nº235.

³ Os povos indígenas são a maioria na Bolívia, sendo que os quechuas são 2.5 milhões, os aymaras são 1.5 milhões e outras 34 etnias que juntas somam um total de um milhão atualmente.

Os murais de Miguel Alandia Pantoja e Walter Solón Romero estão espalhados em diversos espaços da cidade de La Paz. Além de participarem de grupos artísticos diferentes, o Grupo de La Paz e o Grupo Arteo, de Sucre também possuem ideologias políticas diferentes, sendo Pantoja filiado ao POR de tendência trotskista e Solón Romero ao MNR, progressista. Os dois artistas pintaram e conviveram no espaço construído para homenagear a revolução, um monumento.

Pantoja deixa também evidente, de onde tira material para sua pintura, como podemos ver na frase que abre essa reflexão: é dos mitos e lendas populares e da vida de mineiros e campesinos, de sua própria experiência⁵. A própria frase, no início desse texto, mostra Pantoja com essa disposição apontada por Siqueiros, muralista mexicano, que indica o artista, muralista, a disposição como um revolucionário, a fim de lutar quantas batalhas precisar. (VASCONCELOS,2007)

Para o sociólogo boliviano Fernando Calderón, ao olhar para um mural, é possível verificar por meio daquela representação, processos históricos. Esse exercício nos faz perceber, como aponta o sociólogo, que fazer um mural é um ato de paixão e fruto do contexto onde está inserido o artista (CALDERÓN,1991). Quando um muralista se dispõe a fazer uma arte nas proporções de uma imensa parede é como se quisesse gritar ao mundo o que pensa, o que acredita, como olha o mundo em que vive através das cores e propor também, uma leitura do lugar, uma história não oficial.

Para Calderón, a arte mural na Bolívia é uma mistura do movimento muralista mexicano com o abstracionismo norte americano. O muralismo vindo do México influenciou todo o continente, principalmente na primeira metade do século XX e o abstracionismo norte americano dos anos de 1950. O toque principal aqui é o diálogo que esses artistas bolivianos, como Miguel Alandia Pantoja, estabelecem entre essas correntes artísticas e o universo mineiro. (CALDERÓN,1991).

Os murais estão localizados no interior do *Museo de La Revolucion Nacional*, em La Paz. Para a construção desse espaço, ocorreu um concurso envolvendo em 1953. Os vencedores foram os arquitetos Emílio Villanueva e Hugo Almaraz, que por sua vez, também é escultor. No projeto criado pelos dois é possível ver, uma proximidade da arquitetura do monumento com as ruínas de pirâmides de povos pré-hispânicos, dos tiwanacotas, como indica o jornal *El Diálogo*⁶.

⁴ Esse lugar leva em consideração como o povo boliviano vem sendo representado na arte desde o período colonial, pensando na arte com o mesmo sentido que boal reflete sobre a imagem, como algo usado que pode convencer e dominar.

⁵ Livre tradução.

⁶ http://www.eldiario.net/noticias/2014/2014_08/nt140821/cultural.php?n=23&-museo-de-la-revolucion-nacional-guardian-de-la-historia-boliviana

Também no jornal, existe a indicação dos materiais utilizados para a construção do monumento: pedra, mosaico, bronze e mármore. Existe, logo na entrada do edifício, um mural esculpido por Almaraz, sendo utilizado como base a parede do museu. Neste mural é possível ver a imagem de trabalhadores embaixo das asas de um condor.

Foi também aberto um concurso, durante a construção do monumento, para que murais fossem pintados em seu interior. Na época do concurso, tanto Walter Solon Romero, quanto Alandia Pantoja estavam fora do país. (Fundación Solón Romero). O mural de Solón Romero foi intitulado *Historia de La Revolución* e de Pantoja *Lucha del Pueblo por su Liberación, Reforma Educativa y Voto*.

O monumento inaugura em agosto de 1964, e tem suas portas fechadas em 5 de novembro do mesmo ano. Permaneceu fechado por 30 anos. Em 1994 passou a depender do governo autônomo de La paz. Reabre em 1995 para o público de maneira esporádica. Seu subsolo é utilizado como mausoléu para os restos mortais de Germán Busch, Juan José Torres e Gualberto Villaroel, ex-presidentes e do líder sindical Lechín Oquendo, assim como para os restos do presidente Victor Paz Estensoro.

Quando pensamos em ditaduras militares na América Latina, as primeiras imagens que passam pela cabeça são prisões, corpos torturados, desaparecidos. Quando colocamos como título dessa pesquisa que murais se tornam prisioneiros, podemos também pensar em uma ditadura estética. Com o golpe de Barrientos, existe uma tentativa de velar a memória que está sendo construída ali, na Plaza Villarroel, com o monumento e suas pinturas murais. Como aponta a antropóloga boliviana Mercedes Bernabé Colqui, no dia seguinte ao golpe, a porta do espaço é fechada, e em sua praça desfiles militares ocupam o espaço. E essa ocupação do lugar pela imagem militar se transforma em uma constante, como se de fato fosse para marcar o território. Próximo ali, em 1968, uma estátua do General Germán Busch foi erguida, apontando para o monumento fechado. Estátua de um militar, que lutou a guerra do chaco e que foi presidente da Bolívia entre 1937 e 1939, quando cometeu suicídio. Um reforçamento dessa imagem, militar, após a revolução de 1952 ter desmatelado a classe e organizando milícias populares. O uso do espaço como depósito, e, como vem sendo investigado pela antropóloga Mercedes Bernabé, como espaço de tortura, marca o tempo do que o próprio general Renné Barrientos chamou de ‘revolução restauradora’, ou seja, o golpe militar. A antropóloga também entrevistou um militar que preferiu ficar no anonimato, mas segundo seu texto, *Los destinos degradados de la revolución boliviana* o entrevistado aponta que o local foi utilizado para torturar lideranças revolucionárias, mineiros a frente de greve, etc. Segundo seu texto, tais torturas perduram até meados dos anos de 1980. O local continuou sendo espaço de disputas, até o fim da ditadura, mesmo que em menor escala, e ainda nesse momento, cuidado por militares.

Em sua pesquisa, Bernabé também entrevistou um *cuidador* do museu, uma jardineira, zelador, e que também o ajudou a construí-lo, Juan de Dios, que aponta ter visto sangue no interior do espaço:

Pasados los años, según el testimonio de Juan de Dios Monroy, ‘las Fuerzas Armadas habían descuidado el lugar, los soldaditos no cuidaban, los de la Alcaldía colocaron a cuatro gendarmes, cuidaban dos de día y dos de noche, aquí en el Monumento dormían, creo que éramos 6 personas, otro jardinero estaba que venía un ratito a cuidar el jardín, nada más, no podíamos entrar ahí adentro. Después de tiempo los soldaditos ya no cuidaban y entré, era un basural, vi el sótano, parecía que había sangre en todas las paredes, asustado he salido’. (COLQUE, 2012)

Durante esse processo, em que os murais foram trancafiados, dois murais de Alandia Pantoja foram destruídos, Historia de la Mina (1953), de 86 m2, Palacio de Gobierno e Historia del Parlamento Boliviano ou Parlamento burgués (1961), de 72 m2, Palacio Legislativo.

Perguntas aparecem frente a essa tentativa de apagamento da arte: por que esses murais destruídos, o que continham de ameaçador para o governo militar? Os que não foram destruídos, por que, qual intenção? Os que ficaram encerrados dentro de espaços, sem visitação pública, não foram destruídos, por que? Sobre os que permaneceram, o que diziam, por que foram poupados?

O artista, Miguel Alandia Pantoja, chegou a escrever uma carta pedindo a não destruição do mural que estava dentro do monumento e comentando sobre a destruição dos outros murais: Pantoja morre sem saber o destino de seu mural trancafiado nem mesmo o destino de seu país. Olhando para fins do século XX e início do XXI é possível ainda ver ecos da revolução. Algumas vitórias ainda estão sendo conquistadas. A nova constituição boliviana, por exemplo, aprovada em 2009 e também a formulação de um Estado Plurinacional (ANDRADE, 2011). Meu interesse, para além de somente estudar as representações contidas nesses murais, é o de entender o movimento que sofrem esses murais, de permanência ou destruição. O destino dessas obras parece atrelado ao destino dos próprios mineiros, com os massacres direcionados as minas. São vozes silenciadas. São cores e formas silenciadas. Essas são as primeiras reflexões da pesquisa que segue, que caminha rumo ao manto de Pachamama.

Bibliografia

ANDRADE, Everaldo de Oliveira. Bolívia: Democracia e Revolução A comuna de La Paz de 1971. São Paulo: Editora Alameda, 2011.

ANDRADE, Everaldo de Oliveira. Onde está o índio boliviano? Caros Amigos, Artigos e Debates, São Paulo, 10 de outubro de 2011

ANDRADE, Everaldo de Oliveira. Diálogos com Pascoal Orozco e Diego Rivera: o muralismo andino de Miguel Alandia, ANPUH – XXIII simpósio nacional de história – Londrina, 2005.

ANDRADE, Everaldo de Oliveira. História, arte e política: o muralismo do boliviano Miguel Alandia Pantoja. HISTÓRIA, São Paulo, v. 25, n. 2 p. 147-161, 2006.

CALDERÓN, Fernando. Memoria de un olvido. El muralismo boliviano. Revista Nueva Sociedad nº.116 noviembre- diciembre 1991, pp. 146-152.

CARDOSO, Bruna. O reviver do movimento indígena boliviano na Abya Yala, Anais do V Simpósio Internacional Lutas Sociais na América Latina “Revoluções nas Américas: passado, presente e futuro” 2013

COLQUE, Mercedes Bernabé. Los destinos degradados de la revolución boliviana: el monumento al MNR, de mausoleo a centro de torturas (1964-1982). Revista Ciencia y Cultura, nº29, diciembre 2012.

CORREA, Paula Dominguez. De los artistas al pueblo: esbozos para una historia del muralismo social en Chile, grado académico de licenciada en artes con mención en teoría e historia del arte, Universidad de Chile, Santiago 2006.

DIDI HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012

FUENTES, Carlo. O espelho enterrado. São Paulo: Editora Rocco, 2001.

GASKELL, Ivan. História das imagens, in BURKE, P (org) A escrita da História, São Paulo, EDUNESP, 1992.

GINZBURG, Carlo. Medo, reverência e terror quatro ensaios e iconografia política. São Paulo: Editora Companhia das Letras. 2014

GISBERT, Teresa. El cerro de potosí y el dios pachacámac Revista de Antropología Chilena; Volumen 42, Nº 1, 2010. Páginas 169-180

PADILHA, Amanda Carvalho. Trabalho e Imaginário em Potosí-Bolívia Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação, Conhecimento e Inclusão Social da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação. 2012,

SCHWARCZ, Lilia. Moritz. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. Revista de sociologia & antropologia Rio de Janeiro, v.04.02: 391 – 431, outubro, 2014;

SILVA, Cleonice Elias da . A cinematografia utópica, romântica e revolucionária de Jorge Sanjinés. Núcleo de Estudos de Política, História e Cultura- Doc On-line, n. 15, dezembro 2013, www.doc.ubi.pt, pp. 403- 420

VASCONCELOS, Camilo de Mello. Imagens da revolução mexicana. São Paulo: Editora Alameda. 2007

VASCONCELOS, Camilo de Mello. As representações das lutas de independência no México na ótica do muralismo: Diego Rivera e Juan O'gorman / Revista de História 152 (1º - 2005), 283-304

VIEZZER, Moema. Se me deixam falar, Editora Global, 2003