



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E DIREITOS HUMANOS (IFCH)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO DE HISTÓRIA (PPGH)
MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO DE HISTÓRIA (PROFHISTÓRIA)**

LUCIANO BARBIAN

**OS MURAIIS CONTAM HISTÓRIAS:
NARRATIVAS EM ARTE NA AMÉRICA LATINA COMO METODOLOGIA
NAS AULAS DE HISTÓRIA NO ENSINO FUNDAMENTAL**

PORTO ALEGRE

09/07/2024

LUCIANO BARBIAN

**OS MURAIIS CONTAM HISTÓRIAS: NARRATIVAS EM ARTE NA AMÉRICA
LATINA COMO METODOLOGIA NAS AULAS DE HISTÓRIA NO ENSINO
FUNDAMENTAL**

**Dissertação apresentada como
requisito para a obtenção do título de
mestre do Programa de Pós-
Graduação Mestrado Profissional em
Ensino de História (ProfHistória) da
Universidade Federal do Rio Grande
do Sul (UFRGS).**

**Orientador: Prof. Dr. Cesar Augusto
Barcellos Guazzelli.**

PORTO ALEGRE

09/07/2024

CIP - Catalogação na Publicação

Barbian, Luciano
OS MURAIIS CONTAM HISTÓRIAS: NARRATIVAS EM ARTE NA
AMÉRICA LATINA COMO METODOLOGIA NAS AULAS DE HISTÓRIA
NO ENSINO FUNDAMENTAL / Luciano Barbian. -- 2024.
179 f.
Orientador: Cesar Augusto Barcellos Guazzelli.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ensino de
História, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Ensino de História. 2. Muralismo. 3. História da
América Latina. 4. Leitura de Imagens. I. Guazzelli,
Cesar Augusto Barcellos, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Luciano Barbian

Os Murais contam histórias: narrativas em arte na América Latina como metodologia nas aulas de História do Ensino Fundamental

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de mestre do Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHistória) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Orientador: Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli.

Aprovada em 09/07/2024

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli - IFCH/UFRGS (Orientador)

Profª. Drª Joana Bosak de Figueiredo – Instituto de Artes – UFRGS

Profª Drª Claudia Wassermann – PPGH /UFRGS

A todos os que lutam pela escola pública, gratuita, democrática e pela liberdade no ensino, na perspectiva da pedagogia crítica na América Latina.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço minha esposa e companheira nas artes e nos estudos, Débora da Silva Margoni Barbian, por estar sempre me apoiando nas horas mais críticas e difíceis. Também agradeço ao meu orientador, Cesar Augusto Barcelos Guazzelli por acreditar nesse trabalho e por me orientar nesse percurso que foi tão importante na minha formação, mas ao mesmo tempo repleto de dificuldades e desafios.

Agradeço também às professoras Joana Bosak de Figueiredo e Claudia Wasserman, que participaram da minha banca de defesa deste trabalho, e fizeram apontamentos muito pertinentes que levaram a um fechamento consistente para a temática apresentada.

Aos estudantes do 8º e 9º ano da EMEF Neusa Goulart Brizola, pela participação na elaboração dos textos e do mural. Também agradeço à direção da escola por ter dado a autorização que propiciou o desenvolvimento do projeto “Murais contam Histórias”.

Agradeço ainda aos professores do programa PROFHISTÓRIA da UFRGS, que inicialmente contribuíram para a lapidação das ideias discutidas em diversos momentos no decorrer deste mestrado e que culminaram na estruturação do projeto de pesquisa.

Resumo

O presente trabalho faz parte de uma investigação sobre a utilização de leituras de imagens de obras de arte latino-americana para aulas de História em escolas públicas de Ensino Fundamental. Para realizar a pesquisa, parte-se da produção do muralismo na América Latina e se coloca em evidência obras de dois dos principais artistas que trabalham com a técnica do mural, o mexicano Diego Rivera (1886 – 1957) e o boliviano Miguel Alandía Pantoja (1914 – 1975). O muralismo, enquanto movimento artístico, teve destacada influência na arte da América Latina e seus artistas apresentam uma leitura muito específica com relação a temas que abordam as formas de resistência dos povos indígenas à invasão e colonização europeia. Os murais escolhidos para essa proposta contam uma história, apresentando em suas imagens uma narrativa muito marcante e tomam posição a favor dos grupos indígenas, num contexto de afirmação de políticas públicas revolucionárias tanto no México, na Revolução Mexicana de 1910, quanto na Bolívia, com a Revolução Boliviana de 1952, sendo por sua estética e por sua proposta democratizante e pedagógica, uma chave para o estudo da história do continente a partir de uma visão revolucionária e indigenista.

Palavras Chave: Ensino de História; Muralismo; História da América Latina; Leituras de imagens

Abstract

The present work is part of an investigation into the use of reading images of Latin American works of art for History classes in public elementary schools. To carry out the research, we start with the production of muralism in Latin America and highlight works by two of the main artists who work with the mural technique, the Mexican Diego Rivera (1886 – 1957) and the Bolivian Miguel Alandia Pantoja (1914 – 1975). Muralism, as an artistic movement, had a prominent influence on the art of Latin America and its artists present a very specific reading regarding themes that address the forms of resistance of indigenous peoples to European invasion and colonization. The murals chosen for this proposal tell a story, presenting in their images a very striking narrative and take a position in favor of indigenous groups, in a context of affirmation of revolutionary public policies both in Mexico, in the Mexican Revolution of 1910, and in Bolivia, with the Bolivian Revolution of 1952, being, due to its aesthetics and its democratizing and pedagogical proposal, a key to the study of the history of the continent from a revolutionary and indigenous vision.

Keywords: History Teaching; Muralism; History of Latin America; Image readings

Resumen

El presente trabajo parte de una investigación sobre la utilización de lecturas de imágenes de obras de arte latinoamericanas para aulas de Historia en escuelas primarias públicas. Para realizar una investigación, parte-se da produção do muralismo na América Latina e se coloca em evidência obras de dos principais artistas que trabajaron con técnica do mural, el mexicano Diego Rivera (1886 – 1957) y el boliviano Miguel Alandia Pantoja (1914). – 1975). El muralismo, en cuanto movimiento artístico, ha destacado la influencia en el arte de América Latina y sus artistas presentan una lectura muy específica con relación a temas que abordan como formas de resistencia de los pueblos indígenas a la invasión y colonización europea. Os murais escolhidos para essa proposta contam uma história, apresentando em sus imágenes uma narrativa muito marcante e tomam posição a favor dos grupos indígenas, num contexto de afirmação de políticas públicas revolucionárias tanto no México, na Revolução Mexicana de 1910, quanto na Bolívia, com a Revolução Boliviana de 1952, sendo por su estética y por su propuesta democratizante y pedagógica, una chave para el estudio de la historia del continente a partir de una visión revolucionaria e indigenista.

Palabras Clave: Ensino de Historia; Muralismo; Historia de América Latina; Lecturas de imagen

Sumário

Introdução	12
Problema de pesquisa	14
Objetivos	15
Justificativa	15
Referenciais teóricos	17
A “Abordagem Triangular” e o uso de obras de arte para o ensino de história	21
A “Interterritorialidade” no ensino de história: Uma abordagem a partir das reflexões propostas por Ana Mae Barbosa e Lilian Amaral	24
Das origens do meu interesse nas questões indígenas às reflexões de Dussel e Quijano	31
Darcy Ribeiro e Enrique Dussel – América – Pátria Grande	32
Liberdade - conceito - “metafísica”	33
Aníbal Quijano: o saber enquanto poder colonial	35
História Potencial - Ariella Azoulay	37
Navarrete Linares e a “ <i>Cosmohistória</i> ” indígena	38
CAPÍTULO 1: OS MOVIMENTOS MURALISTAS NO MÉXICO E BOLÍVIA: AS INFLUÊNCIAS NA HISTÓRIA DA ARTE DA AMÉRICA LATINA E A UTILIZAÇÃO DAS IMAGENS PARA AS AULAS DE HISTÓRIA.	40
Miguel Alandia Pantoja e a Revolução Boliviana (1952)	68
Las Virgens del Cerro e o mural de Pantoja	71
Coletivo Cementerio de Elefantes.....	82
Mujeres Creando.....	92
CAPÍTULO 2: A EDUCAÇÃO PARA AS RELAÇÕES ÉTNICO RACIAIS (ERER) INDÍGENAS E SUAS RELAÇÕES COM O ENSINO DE HISTÓRIA.	98
O Ensino de História e a ERER (Educação para as Relações Etnico-Raciais)	99
O ensino de história da Abya Yala para jovens e adolescentes da periferia de Porto Alegre	99
Questionário com os estudantes sobre a temática indigenista nas aulas de história	102
Resultados de atividades realizadas na sala de aula	108
Produção do mural.....	116
Elementos simbólicos do mural	121
Leitura de Imagem: Mural Culturas da Abya Yala	123

O catálogo dos murais conta a história de Abya Yala e a avaliação formativa dos alunos.....	124
Conclusão	129
Referências Bibliográficas	132
Anexo: Catálogo	139

Introdução

*Eu sou América,
sou o Povo da Terra,
da Terra-sem-males,
o Povo dos Andes,
o Povo das Selvas,
o Povo dos Pampas,
o Povo do Mar...*

*Do Colorado,
de Tenochtitlan,
do Machu-Pichu,
da Patagônia,
do Amazonas,
dos Sete Povos do Rio Grande...*

*Eu sou Apache.
Eu sou Azteca.
Eu sou Aymara.
Eu sou Araucano.
Eu sou Maia.
Eu sou Inca.
Eu sou Tupi.
Eu sou Tucano.
Eu sou Yanomani.
Eu sou Aymore.
Eu sou Irantxe.
Eu sou Karaja.
Eu sou Terena.
Eu sou Xavante.
Eu sou Kaingang.*

*Eu, Guarani.
E é com canto Guarani
que todo o resto do Continente,
todos os povos do meu Povo,
cantam agora seu lamento.*

(Missa da Terra Sem Males. Pedro Casaldáliga/ Pedro Tierra/ Martin Coplas¹)

Nesse trabalho, reflito sobre as relações que podemos estabelecer, no campo do Ensino de História, com relação à utilização de obras de arte. Considerando a leitura de obras de arte mural latino-americana uma forma

¹ <https://www.servicioskoinonia.org/Casaldaliga/poesia/terra.htm>

bastante promissora de compreensão de contextos históricos, ideológicos e culturais, e que pode ser utilizada para as aulas de história, a proposta é trabalhar as possibilidades no uso de obras de arte e da História da Arte nas aulas de História no Ensino Fundamental.

Quando comecei a escrever esse projeto de pesquisa, estava realizando uma graduação (Bacharelado em História da Arte) no Instituto de Artes (UFRGS) e preocupava-me em como articular esses saberes que adquiri na graduação em História da Arte junto com minha formação em História e com meu trabalho como professor, em salas de aula para alunos da rede municipal de Porto Alegre.

Uma questão, entre outras já citadas, que também me provocou e iniciou esse interesse de trabalhar a arte nas aulas de História ocorreu em uma aula da disciplina de “Historiografia da Arte”, onde o professor propunha que observássemos livros didáticos de História para investigar a forma como a arte aparece retratada. Uma hipótese levantada era que, na maioria desses materiais, a arte apareceria ainda como um recurso para “ilustrar” o texto, o que se constitui em uma forma pobre de explorar esse recurso muito promissor. Essa hipótese (analisada de forma ainda então pouco aprofundada) foi confirmada em partes.

Nesse âmbito, no ensino de História da América Latina, existe um potencial a ser explorado a partir da utilização de leituras de obras e trabalhos de artes visuais, produzidos a partir da atuação política e social, para além da estética. Observando os movimentos artísticos (em especial no âmbito do muralismo desenvolvido no México e depois na Bolívia, e suas influências em trabalhos de coletivos de artistas na arte mural urbana).

O uso de murais, nas culturas ameríndias, é algo bastante tradicional e detém uma ancestralidade cultural. Nesse sentido, povos como os maias já utilizavam pinturas murais como forma de elaborar e representar narrativas de cunho religioso e histórico (DIONIZIO, 2018). Essa tradição indígena pode ser descrita em todo o continente americano, mas com uma maior presença nas culturas da Mesoamérica e nas culturas andinas.

O muralismo, enquanto movimento artístico, teve também suas origens marcadas por políticas educacionais. O resgate das raízes indígenas do povo mexicano é muito marcado nas obras de artistas como Diego Rivera (1886 –

1957), David Alfaro Siqueiros (1896 – 1974) e José Clemente Orozco (1883 – 1949). Isso se deve a política cultural mexicana que entendia a leitura de imagens desses murais como uma forma de transmitir mensagens, marcar narrativas e resgatar elementos de ancestralidade em uma cultura marcada pela imagem e pela oralidade.

Na Bolívia, o muralismo teve grande e decisivo impulso a partir de políticas de fomento a essa expressão artística, notadamente a partir dos governos do MNR (Movimento Nacionalista Revolucionário), partido político que esteve na frente da Revolução Nacionalista em 1952. Assim, essa política influenciou artistas como Miguel Alandia Pantoja (1914 – 1975) e os do grupo Anteo: Walter Solón Romero (1927 – 1999) e Gil Imaná Garrón (1933 – 2021), bem como os seus posteriores seguidores, Lorgio Vaca e coletivos de artistas urbanos como o Cementerio de Elefantes e as Mujeres Creando, todos seguindo uma proposta de arte com preocupações sociais.

Assim, entendo que a forma como os muralistas se apropriam e apresentam características das histórias e culturas ameríndias (o indigenismo e o indianismo na Bolívia) se constituem em uma fonte histórica. A exploração dessas fontes, numa concepção de pedagogia com referenciais emancipadores (FREIRE, 1996) e se utilizando de elementos didáticos advindos das pesquisas sobre o campo do ensino de história na América Latina (ZAMBONI, 2014) bem como refletindo e problematizando aspectos relativos às discussões sobre conceitos de pós-colonialidade e decolonialidade (GOMEZ, 2005).

Problema de pesquisa

Como a produção artística na América Latina - de artistas, coletivos e movimentos muralistas - pode ser utilizada em aulas de História no Ensino Fundamental? Como os alunos podem se apropriar dessas linguagens e produzir leituras e expressões artísticas refletindo sobre a História na América Latina?

Objetivos

1. Apresentar aos alunos algumas obras da produção do muralismo na América Latina, especialmente de murais mexicanos e bolivianos e intervenções em arte urbana, com foco nos coletivos *Cementerio de Elefantes* e *Mujeres Creando*, da Bolívia.
2. Investigar as possibilidades de trabalhar no ensino de história a partir das contribuições de Ana Mae Barbosa e suas propostas pedagógicas, especificamente as da “Abordagem Triangular” e da “Interterritorialidade” no ensino.
3. Estimular reflexões com os alunos sobre as formas de narrativas presentes nesses exemplares de produção artística, lendo os murais como uma forma de narrar a história latino-americana a partir de um ponto de vista indigenista e refletir sobre as discussões decoloniais sobre a história do nosso continente.
4. Estimular os alunos a realizarem produção de textos (a partir da leitura de imagens) e de trabalhos artísticos refletindo sobre a História Contemporânea Latino-americana, focalizando as resistências políticas, sociais e comportamentais aos processos coloniais e a governos e políticas ditatoriais e conservadoras, no âmbito de uma proposta de educação crítica e emancipadora.

Justificativa

Na minha prática como professor de História no Ensino Básico (mais especificamente entre os 6º e 9º anos do Ensino Fundamental) me deparei com uma situação onde as leituras de imagens em trabalhos de artes visuais poucas vezes são exploradas em toda a sua potência como fontes históricas ou como modelos de compreensão de uma determinada condição político-social ou contexto histórico, lembrando que não se trata de uma visão simplista onde se pretendia buscar na obra de arte apenas um “espírito do tempo”, que encerraria assim, como destaca Bertoni (2018), as possibilidades de entendimentos sobre a arte em um aspecto fechado, estático.

Peter Burke (2017) entende que os historiadores não têm se preocupado, com o devido interesse, em estudar imagens situação essa que, apesar de estar um pouco desatualizada, penso que serve para refletir sobre como nós, historiadores e professores de História no Ensino Escolar, podemos ampliar nossas fontes e nossos horizontes. Citando ainda um Historiador da Arte para o qual “Historiadores [...] preferem lidar com fatos políticos ou econômicos e não com os níveis mais profundos de experiência que as imagens sondam”² Burke complementa essa observação fazendo uma constatação sobre o que ele apontava na época como um descaso dos historiadores com as imagens. Diz Burke que

Relativamente poucos historiadores trabalham em arquivos fotográficos, comparando ao número desses estudiosos que trabalham em repositórios de documentos escritos e datilografados. Relativamente poucos periódicos históricos trazem ilustrações e, quando o fazem, poucos colaboradores aproveitam essa oportunidade. Quando utilizam imagens, os historiadores tendem a tratá-las como meras ilustrações, reproduzindo-as nos livros sem comentários. Nos casos em que as imagens são discutidas no texto, essa evidência é frequentemente utilizada para ilustrar conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios, em vez de oferecer novas respostas ou suscitar novas questões. (BURKE, 2017 p 19)

Tendo em vista que as observações de Burke sobre esse dito “descaso” de historiadores com objetos artísticos podem ser questionados e datados (hoje cada vez mais historiadores passam a se propor a estudar essas fontes, conforme atestam os trabalhos de Paulo Knauss, que apresentarei mais adiante, por exemplo), procuro trabalhar aqui o que considero ser uma lacuna importante nas pesquisas já realizadas sobre o tema do uso de imagens de arte nas aulas de História: poucas vezes se trabalha com a arte mural produzida na América Latina. Essa modalidade de arte poucas vezes é referida nos livros didáticos e considero que trabalhar com essa produção artística pode trazer aos estudantes um repertório mais amplo para artes visuais, proporcionando um melhor aproveitamento e fruição da arte.

² BELTING, Hans. *Likeness and Presence*. *Apud*. BURKE, 2017

Dessa forma, considero ainda que esse projeto estabelece uma colaboração e diálogo entre disciplinas como a Arte, a própria História da Arte enquanto disciplina acadêmica e o Campo do Ensino de História.

As fontes a serem utilizadas para essa pesquisa serão produzidas através das observações e produções dos alunos com relação aos trabalhos artísticos apresentados a eles. Ou seja, após a visualização dos trabalhos e conversa sobre como os artistas planejaram e o processo de criação envolvido em seus trabalhos artísticos, os alunos elaborarão releituras desses trabalhos instigados a pensar (a partir dessas releituras) em como eles apresentariam as obras e como elas falam de temáticas abordadas nas aulas de História.

Referenciais teóricos

Com relação ao tema da utilização de obras de arte visual para o ensino de História, os estudos sobre essas práticas tradicionalmente se voltam ao livro didático como objeto da pesquisa. Um dos estudos de referência nesse âmbito é o realizado por Circe Bittencourt (2004).

De acordo com Circe Bittencourt, a utilização de fontes imagéticas, ou iconográficas (gravuras, pinturas, fotografias) já é tradicional nos livros de história utilizados no Brasil. A autora elabora um levantamento que inicia já no século XIX e traz as seguintes constatações:

Gravuras, fotos, filmes, mapas, e ilustrações diversas têm sido utilizados, há algum tempo, como recurso pedagógico no ensino de História. Os livros didáticos de História, já em meados do século XIX, possuíam litografias de cenas históricas intercaladas aos textos escritos além de mapas históricos. (BITTENCOURT, 2004. p.69)

Sobre o espaço que o tema ocupa no campo do Ensino de História, Circe Bittencourt relata que, mesmo com uma tradição, mais longa e consolidada no tempo, de uso das imagens nas aulas de História, os estudos sobre essa temática ainda não são muito extensos. De acordo com a autora:

Embora a introdução de gravuras e mapas no ensino de História, há cerca de um século, e a multiplicação de imagens apresentadas atualmente como material didático demonstrem a importância desse recurso na cultura histórica escolar, a reflexão sobre o papel que efetivamente desempenham no processo de

ensino e aprendizagem é escassa. As imagens são meros recursos para motivar e ilustrar o curso de História? (BITTENCOURT, 2004 p.70)

A autora faz referência ao uso das imagens enquanto forma de abordar questões abstratas (citando ainda o trabalho do professor Serrano, no século XIX). E acrescenta a questão das mudanças e dos diferentes contextos históricos, sociais e até geracionais. Diz a autora:

E como os alunos provenientes de uma geração formada pela saturação de imagens se relacionam com a iconografia escolar ou a apresentada pela escola como estudo? As imagens “tecnológicas” dos computadores trazem mudanças substantivas para a aprendizagem de História e substituirão livros didáticos? (BITTENCOURT, 2004 p. 70)

E a análise do uso de imagens e as leituras que essas mensagens podem ter no ensino de História será realizada, por Circe Bittencourt, a partir mesmo da observação e análise do livro didático. E a problematização sobre a forma como as imagens são usadas (meras ilustrações?) e se elas efetivamente dialogam com os textos.

Com relação ao uso de trabalhos artísticos que não se enquadram em uma tradição figurativa³, o trabalho de Izabella Bertoni (2018)⁴ nos aponta alguns caminhos. A autora apresenta um levantamento baseado em trabalhos acadêmicos e bibliografias que apontam o crescente interesse na utilização de imagens em aulas de História, mas centradas em pinturas e fotografias. De acordo com a autora, essa é uma limitação nessa abordagem.

Contudo, as pesquisas acadêmicas e os manuais destinados a docentes consultados para o desenvolvimento desta pesquisa referem-se em sua totalidade às imagens figurativas, nas quais tanto estudantes quanto professoras e professores podem reconhecer um cenário, os personagens e os objetos representados e, de forma imediata, traçarem um paralelo com o mundo real. Com o presente estudo, proponho ir além das

³ Imagens figurativas, de forma simplificada, são aquelas onde se reconhece alguma “figura” que busca a imitação do mundo concreto (personagens e cenas mitológicas, históricas etc.). A produção abstrata, grosso modo, foge a essa tentativa de figuração, assumindo que a obra é uma “mancha de tinta na tela” e a arte conceitual busca inclusive romper com a centralidade da “obra” (pintura, escultura, fotografia) na arte, sendo, ainda grosso modo, que o foco está no processo e não no resultado de um trabalho em arte.

⁴ *Op cit. P 60*

representações figurativas e trabalhar com obras de arte que divirjam desse padrão. (BERTONI, 2018 p.60)

Para a autora, essa limitação de abordagem no campo das imagens figurativas acaba se traduzindo em uma dificuldade em trabalhar outras formas de manifestação artística visual. Além disso, a autora conta que existe uma referência à imagens que se repetem em muitos livros e materiais didáticos. Para isso, ela se baseia no trabalho de Elias Thomé Saliba (*As imagens canônicas no ensino de História*). Imagens essas que, ainda conforme Izabella Bertoni, estão não apenas circunscritas ao campo das artes visuais, podendo ser também de um imaginário que aponte para diversas formas e temas “podendo ter, entre tantos outros, um caráter, por exemplo, religioso, reforçando um imaginário de lugares como o céu ou o inferno; estereotipando a mulher e o seu corpo como fonte do pecado; ou ainda exaltando a figura feminina como a virgem imaculada.” (p. 63)

Essas imagens, se tomadas de forma acrítica, podem servir para reafirmar e reforçar preconceitos. Assim, a autora reafirma que o professor deve ter em consideração essas questões ao abordar e trabalhar com obras de arte e imagens no ensino de História.

O uso das imagens como referências históricas pode ser entendido a partir, entre outros, dos estudos de Peter Burke⁵, que descreve como esse uso se constituiu em estudos na historiografia. Segundo Burke os historiadores estão, nos últimos anos, gradativamente se interessando por novos objetos de estudos (mentalidades, vida cotidiana, cultura material, etc.) e as pesquisas com imagens como fontes se tornam importantes para que se concretizem esses estudos.

Não teria sido possível desenvolver pesquisa nesses campos relativamente novos se eles tivessem se limitado a fontes tradicionais, tais como documentos oficiais produzidos pelas administrações e preservados em seus arquivos. (BURKE, 2017 p. 17)

Para o autor estudos que se preocupam com questões como a cultura material ou mesmo as noções de corpo, de saúde e de beleza não podem ser

⁵ Idem

adequadamente realizados se desistirem de estudar as imagens. Paulo Knauss (2006) demonstra as formas como o estudo das imagens se constituiu em uma abordagem importante de períodos históricos onde a escrita não existe, valorizando as imagens como integrantes do “universo dos vestígios mais antigos da vida humana que chegaram até nossos dias.” (KNAUSS, 2006 p.98)
O autor coloca dessa forma a influência de imagens para o estudo da História

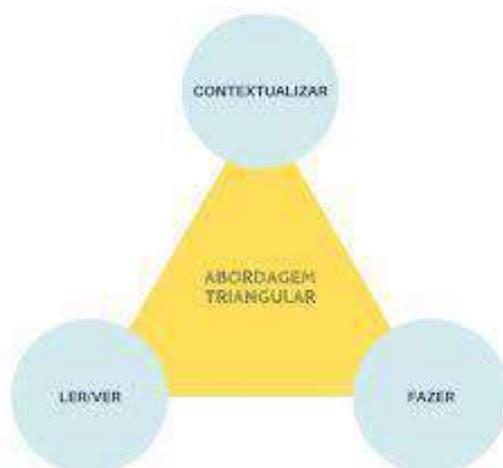
O mundo da Pré-História é conhecido pelas inscrições rupestres; o mundo da Antigüidade, pelas suas imagens inscritas em paredes ou em diferentes suportes como os vasos. Mas, além das imagens bidimensionais, são conhecidas ainda as imagens tridimensionais, como dólmens, menires, obeliscos ou ainda os relevos, esculturas e estátuas, que freqüentemente identificam a grandeza das civilizações antigas da Mesopotâmia, Egito, Pérsia, Grécia e Roma — para nos restringirmos às menções recorrentes do senso comum. Isso significa dizer que, diante dos usos públicos da História, a imagem é um componente de grande destaque, mesmo que nem sempre seja valorizada como fonte de pesquisa pelos próprios profissionais da História. A imagem condensa a visão comum que se tem do passado. (KNAUSS, 2006 p.98)

Paulo Knauss demonstra a importância em estudar as imagens e com isso levanta questões sobre os limites de uma História baseada apenas em fontes escritas. Assim, ele nos dá conta de que

Alguns destes vestígios visuais tão antigos têm uma longa história, que antecede em muito a escrita e sua hegemonia nas sociedades. Desprezar esta constatação pode deixar em segundo plano uma grande parte da história humana, ou ao menos de um grande universo de fontes para o seu estudo. É por isso que os estudiosos das civilizações de tempos remotos da vida humana com freqüência não conseguem escapar da análise das imagens. (KNAUSS, 2006 p.99)

O estatuto de “prova” que as evidências e fontes históricas adquiriram desde o Renascimento é criticado e apontado por Knauss como a raiz desse entendimento que colocou as imagens como secundárias nos estudos históricos. Segundo essa concepção, uma imagem não pode ser utilizada como evidência comprobatória, ou seja, como fonte histórica e por isso era menosprezada.

A “Abordagem Triangular” e o uso de obras de arte para o ensino de história



<https://repositorio.bc.ufg.br/bitstream/ri/19636/6/TCCG%20-%20Artes%20Visuais%20-%20Juliana%20Helena%20Alves%20-%202021.pdf>

(acesso em 28/02/2022)

A abordagem para o estudo dos murais tem por base as propostas de Ana Mae Barbosa com relação ao que a autora denominou “abordagem triangular”. Barbosa apresenta essa proposta de entendimento da arte, em sala de aula, como um objetivo a ser trabalhado pelos arte-educadores. Porém, considero que essa abordagem também pode ser muito bem adequada também para o contexto do ensino de história.

Rejane Coutinho (2018) apresenta uma síntese com relação a essas propostas da abordagem triangular. Elencando algumas dificuldades que as professoras e arte-educadoras apresentaram numa primeira experiência de contato com essa abordagem, Coutinho afirma que as inovações elaboradas por Ana Mae Barbosa se originaram a partir de suas pesquisas no mestrado, realizada nos Estados Unidos, entre os anos de 1972 e 1973. Assim, surgiram as bases da preocupação da autora (depois elaboradas nas abordagens triangulares da arte), quais sejam:

(...) a necessidade da história para compreender o presente e a necessidade de buscar fundamentos teóricos consistentes para as práticas de ensino de artes. Essas duas perspectivas estavam naquele momento sendo alvo de pesquisas no meio acadêmico norte-americano dentro do que vinha se configurando desde a década de 1960 como movimento de arte/educação como disciplina. (COUTINHO, 2018. p. 1278)

A autora relata ainda a pouca disponibilidade de edições brasileiras, ou mesmo de traduções em português de trabalhos que discutiam essa temática nos Estados Unidos e na Inglaterra. Assim, uma obra importantíssima nesse campo como a de Herbert Read – *A educação pela arte* – só teria sido traduzida em 1982 (COUTINHO, 2018. p. 1278). Isso levou a uma dificuldade no desenvolvimento de pesquisas brasileiras no campo de arte-educação.

Ao escrever *Teoria e prática para a educação artística* (1975), Ana Mae Barbosa estava já elencando as críticas a uma concepção de educação artística meramente expressionista, advinda de preceitos modernistas, onde segundo ela a aula de artes nas escolas estava vedada à presença de obras de arte. A criança devia ser estimulada a se expressar livremente, sem ser “contaminada” com outras obras, outros repertórios. Assim, a arte passa a ser entendida por Barbosa como “objeto de estudo” e não mais vista como mera forma de instrumentalizar “a criatividade e a percepção” das crianças (COUTINHO, 2018 p. 1279).

Assim, Barbosa vai destacar a importância da contemplação do objeto de arte (BARBOSA, 1975 *apud* COUTINHO, 2018. p. 1279) para a educação e para a sensibilização de alunas e alunos.

Uma ponderação profundamente inspirada em John Dewey, que defende no seu livro *Arte como experiência* a importância do espectador passar por processos semelhantes ao do produtor das obras para ter com as mesmas experiências significativas. Uma ponderação que encaminha argumentos para a defesa da leitura e interpretação de obras de arte no contexto educacional. (COUTINHO, 2018. p. 1280)

Rejane Coutinho acrescenta ainda às ponderações de Ana Mae Barbosa a concepção de que a educação se realiza “em Arte e através da Arte”. Tendo então que, para esse fim, não apenas realizarem o “fazer artístico” e a “expressão das emoções”, mas também o “contato com a obra de arte adulta” (BARBOSA, 1975 *apud* COUTINHO, 2018. p. 1280).

Ana Mae Barbosa alerta, entretanto, para alguns perigos do “historicismo” nas leituras de obras de arte. Ou seja, que as obras sejam avaliadas meramente em suas dimensões cronológicas, sem se voltar para a aprendizagem da arte enquanto códigos que se apresenta enquanto “exigência e estrutura da própria obra.

Esse desenvolvimento específico da percepção em relação à obra de Arte poderá comportar a historicidade, mas nunca o historicismo, isto é, poderá permitir uma reflexão acerca da internalização do tempo na estrutura da obra, ou melhor, da interseção do nível diacrônico com o nível sincrônico. (BARBOSA, 1975, p 113-114 *apud* COUTINHO, 2018. p. 1280)

Regina Machado (2017) por sua vez coloca uma dimensão mais subjetiva em sua experiência com a Abordagem Triangular, proposta pela professora Ana Mae Barbosa. Assim, são colocadas algumas questões que servem de base para essa experiência: “Quais são os possíveis contextos dessa Abordagem? Que leituras nos convida a fazer? Que tipo de produção realiza na área de Ensino e aprendizagem de arte?” (MACHADO, 2017. p. 2)

No contexto da criação da Abordagem Triangular está a crítica aos limites do projeto modernista e de suas concepções acerca da educação em artes. Nesse sentido, as concepções da “livre expressão”, concebidas numa conjuntura onde se considerava que a arte seria uma mera ferramenta para as crianças e adolescentes expressarem seus sentimentos. Ou seja, na arte se daria meramente o domínio de uma linguagem, pouco importando os repertórios que estariam sendo discutidos. Não que Ana Mae Barbosa considere que se deva abandonar totalmente essa perspectiva, ela ainda tem sua validade, mas a educação na arte nessa ótica triangular por ela proposta abarca outros elementos, além da mera expressividade.

Numa formulação simples e ao mesmo tempo extremamente complexa, a Abordagem Triangular é uma criação particular, ao estabelecer que não se aprende arte apenas fazendo, mas que a produção artística significativa de aprendizes depende de um exercício crítico e estético no contato com obras de arte produzidas ao longo da História da humanidade, cuja compreensão depende por sua vez dos contextos significativos em que foram criadas. Então a experiência de aprender Arte se faz na confluência desses três eixos de aproximação e ação investigativa. (MACHADO, 2017. p. 4)

O saber artístico se caracteriza, então, como uma forma de conhecimento que auxilia na elaboração de uma personalidade crítica, emancipada e com isso, potente e possuidora de ferramentas que a tornem capaz de intervir na sociedade, no processo histórico, formando assim indivíduos conscientes, não alienados. O poeta e crítico de arte inglês Herbert Read (1893

– 1968) realizou diversos trabalhos onde apresenta o potencial da arte para se resistir à alienação, no contexto da sociedade capitalista moderna. Segundo Read, “a atividade estética é [...] um processo formativo com um efeito direto tanto sobre a psicologia individual como sobre a organização social.” (READ, 1981. p. 9)

Aprofundando esse debate, Read discute a alienação como um efeito indesejado da sociedade moderna. Para ele o conhecimento estético é um elemento fundamental para uma educação emancipadora que leve em conta não apenas o viés liberal, do indivíduo, mas também as questões coletivas, sociais.

A possibilidade de alienação existe sempre que a evolução social e política cria sentimentos de ansiedade e desespero, de falta de raízes e insegurança, de isolamento e apatia. A própria vida é trágica e uma arte profunda começa sempre com tal compreensão. [...] Este é um dos principais resultados do sistema de produção a que damos o nome de capitalismo, tal como previu Marx. Compreendemos hoje que o responsável não é apenas o capitalismo, mas todo o caráter e escopo de uma civilização tecnológica (o fim do capitalismo em certos países não trouxe o fim da alienação). Não basta mudar o mundo, ou seja, o sistema econômico predominante. A psique fragmentada também deve ser reconstituída, e só a terapia criativa a que chamamos arte oferece essa possibilidade. (READ, 1981. p.15)

Herbert Read coloca a importância da arte como agente de transformação social, e a educação artística se constitui então como uma constituição de bases, de forças para essas transformações já que, como afirma, “só na medida em que as artes aguçam a sensibilidade de uma sociedade é que as ideias se tornam acessíveis a ela.” (READ, 1981. p.20)

A “Interterritorialidade” no ensino de história: Uma abordagem a partir das reflexões propostas por Ana Mae Barbosa e Lilian Amaral

A proposta de “interterritorialidade” foi elaborada pelas autoras (BARBOSA, AMARAL. 2008) a partir de uma busca por um entendimento pedagógico onde se avance para além do que já se estabeleceu no sentido da “interdisciplinaridade” e da “transdisciplinaridade”. Segundo as autoras, as

disciplinas ao serem voltadas ao desenvolvimento de conhecimentos diversos (“áreas de conhecimentos”) ou de “múltiplos saberes”, ao entrarem em diálogo podem sofrer o risco da diluição desses conhecimentos. Assim, Barbosa e Amaral partem da noção geográfica de territórios para apresentar uma visão de disciplinas enquanto verdadeiros “territórios do conhecimento”, base sobre a qual irá se construir o conceito de “interterritorialidade”.

Assim, esta proposta de construção a partir dos territórios se elabora partindo de uma percepção da arte enquanto um território concreto. É do estudo mais elementar da cidade que se inicia um projeto de conhecimento, conforme descrito por Danilo Santos de Miranda, prefaciando o trabalho das autoras. Vejamos como esse tema pode ser apresentado:

Mas também podemos interpretar os territórios como espaços da cidade, imaginando que toda poética do espaço é também uma arte dos lugares. Ou ainda, segundo Giulio Argan (*História da arte como história da cidade*), citando Lewis Mumford, a cidade, como grande concentradora de “locais”, não é apenas um invólucro com produtos artísticos, mas ela própria é um produto artístico, ainda que transformada na era industrial. (BARBOSA, 2008. p. 10)

A própria noção de arte e de produção artística tem se dinamizado em seu desenvolvimento na história, em um processo de mudanças muito incisivo, sendo que filósofos como Kant e Hegel apresentam os estudos da Estética enquanto fator fundamental para o estabelecimento de consciências livres. Esse entendimento também está vinculado a programas e projetos educacionais, na forma como Miranda apresenta essa questão.

Podemos concluir que o projeto iluminista da arte, em sua porção voltada ao bem comum, personificado por Hegel, Kant e Schiller, tinha por objetivo a experiência e a contemplação estética, para o que acreditava ser o equilíbrio e a liberdade necessários ao desenvolvimento das potencialidades humanas. (BARBOSA, 2008. p. 10)

Danilo Miranda argumenta que o projeto iluminista de educação, do qual Kant e Hegel são tributários, se constitui em uma busca de valores com “a busca de uma ética plena e universal para o homem por meio da estética” (BARBOSA, 2008 p. 13). Mas essa apreciação com relação a arte tem uma grande mudança a partir do surgimento de novas abordagens científicas e

filosóficas com relação à arte e a sociedade. O historiador e crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan (1909 – 1992) descreve a era da cultura científica como fonte de uma mudança bastante contundente na apreciação artística. Sendo assim, uma relação que era tradicionalmente estabelecida como uma “fruição imediata sujeito/obra de arte” passa a ter a mediação da ciência através das disciplinas acadêmicas que buscam explicar a arte (BARBOSA, 2008 p. 13).

Porém, uma crítica à abordagem científica da arte se tornou evidente, com a passagem da concepção idealista de arte para a modernista. Isso se apresenta na medida em que a “ciência da arte” demonstra “falta de precisão, distanciamento e emprego de critérios excessivamente abstratos” o que enfim vai resultar em uma espécie de hermetismo, onde a compreensão da arte se torna difícil e com isso “impedindo o desfrute da arte pelas pessoas ‘comuns’” (BARBOSA, 2008 p. 14).

Aqui as novas formas de elaborar e construir conhecimentos e saberes, surgidas a partir do século XX, se tornam mais incisivas no estudo em vários paradigmas acadêmicos e as próprias disciplinas da história da arte (e da filosofia e crítica da arte) apresentam um aspecto muito diverso do que tradicionalmente se configurou nos estudos do campo. Assim, novos objetos e teorias sobre a arte passam a se consolidar nesse cenário. Dessa forma, o autor aponta que

Nesse conjunto de mudanças, altera-se o estatuto da arte, e a estética parece também adquirir uma dimensão “colada” ao cotidiano. Adorno e, ainda, Walter Benjamin indicam a perda do caráter transcendental da arte e de sua função “extraordinária” a partir da técnica, da fotografia e do cinema, característicos da reprodutibilidade na era industrial. Com o fim da originalidade que caracterizava a obra de arte, a existência humana parece perder uma das “rotas de fuga” mais importantes de sua existência. (BARBOSA, 2008 p. 14)

Pierre Bourdieu (1930 – 2002) surge então desvendando o caráter excludente e de “distinção social” que o Sistema das Artes confere às artes visuais, apresentadas como “capital simbólico” que diferencia, em última análise, os hábitos (*habitus*) de fruição e consumo em determinados espaços de arte, que são de alguma forma “capturados” por uma determinada classe social dominante (burguesia) enquanto signos de distinção social. Danilo Miranda faz

a citação da obra do sociólogo francês, demarcando o caráter da fruição da arte enquanto um campo onde existam

[...] condições sociais cujo monopólio dissimulado encontra-se em mãos dessas classes e, por esse motivo, tais disposições parecem predispostas a marcar simbolicamente as diferenças entre as classes e com isso legitimá-las mascarando o fundamento não simbólico dessas diferenças simbólicas. (BOURDIEU, 1992 pp 282-283 *apud* BARBOSA, 2008 p. 15).

Aqui, Miranda se faz valer dos escritos de Bourdieu para responder a seguinte questão: como se dá então a recepção e compreensão de obras de arte pelas classes populares?

Os que não têm recursos para acessar a obra de arte, diz Bourdieu, acabam por se valer dos recursos de uma percepção exercitada no cotidiano, o que pode gerar uma percepção estética que tende ao funcional. Funcionalidade essa determinada por uma “ética de classe”, própria às relações sociais especificadas por segmentos. (BARBOSA, 2008 p. 15)

Assim a fruição de artes pelas classes populares vai apresentar seus cânones próprios onde se caracterizam algumas formas de entender as artes. Bourdieu lembra que da mesma forma que as classes dominantes, o conservadorismo artístico também pode ser observado na apreciação das classes populares, onde a preferência por artes figurativas (“realistas”) é notável e a aversão a determinadas artes de vanguarda é muito referida.

Ana Mae Barbosa, em seu texto *Interterritorialidade na arte/educação e na arte*, descreve como as “fronteiras territoriais” entre as áreas do saber e o fazer artístico se encontram progressivamente mais voláteis. A autora lembra da chamada *polivalência* que era atribuída e requisitada aos professores de artes no ensino básico em décadas passadas, fazendo com que ao professor se exigisse “ensinar música, teatro, dança, artes visuais e desenho geométrico, tudo junto, da quinta série do Ensino Fundamental ao Ensino Médio, sendo preparado para tudo isso em apenas dois anos nas faculdades e universidades” (BARBOSA, 2008 p. 24). Interessante paralelo com o Ensino de História e a luta das entidades representativas dos professores contra a diluição da disciplina de história nos Estudos Sociais. Mas, concluída autora, a “polivalência não é

interdisciplinaridade” sendo que a última era algo desejável, mas ainda uma utopia no ensino brasileiro (BARBOSA, 2008 p. 24).

Com relação à importância das artes enquanto “disciplina transversal”, é mais uma vez das contribuições de Herbert Read que a autora vai buscar seu embasamento. Ana Mae Barbosa cita Read (*Educação através da arte*) que defende a “arte como um elemento humano agregador que, interpenetrando outras disciplinas, facilita a aprendizagem pela qualidade cognitiva dos gestos, do som, do movimento e da imagem.” (BARBOSA, 2008 p. 25).

Mas é nas pesquisas realizadas por James S. Catteral⁶ que a autora encontra dados concretos para embasar a sua defesa desse caráter pedagógico das artes em uma abordagem transdisciplinar e interterritorial.

Nas pesquisas que examinou encontrou 84 efeitos positivos das artes, entre eles a habilidade de resolver conflitos, facilidade de expressão, persistência, imaginação, criatividade, espírito de colaboração, cortesia, tolerância, etc. Mas as últimas são qualidades sociais e grande número de pesquisas que Catteral examinou comprova mesmo é que a arte desenvolve a inteligência.

Mas não basta ensinar arte com horário marcado, é necessário ensinar interdisciplinarmente para provocar a capacidade de estabelecer relações, assim como é recomendável introduzi-la transversalmente em todo o currículo provocando a imbricação de territórios e a multiplicação de interpretações. (BARBOSA, 2008 p. 26)

Complementando o texto de Ana Mae Barbosa, Lilian Amaral vai desenvolver o conceito da interterritorialidade no texto *Interterritorialidades: passagens, cartografias e imaginários* (BARBOSA, 2008 p. 45). Partindo de noções mais próximas das disciplinas (ou territórios de conhecimentos) da Geografia e da Arte-Educação, a autora destaca a importância da sensibilidade e da percepção para a construção de identidades sociais complexas e do entendimento do mundo, a partir de significados atribuídos pelo próprio estudante. Assim, Lilian Amaral aponta que

A percepção é um exercício de confronto entre diferentes sistemas e sentidos. Essas tensões produzem a necessidade da criação de um campo poético, no qual a visão de mundo

⁶ *Critical Links: Learning in the Arts and Student Social and Academic Development*

particular de cada um pode se tornar questionável. Com a criação desse campo poético, o indivíduo pode tornar sua visão singular de mundo em potencialidade. A dignidade de cada pessoa baseia-se, entre outras coisas, no fato de que só ela vê o mundo como ela vê. (BARBOSA, 2008 p. 46)

Aqui temos, percebe-se, a concepção da arte enquanto linguagem e percepção sobre o mundo, como forma de interpretar e dar significado e esse mundo e de uma forma bastante generosa, com respeito à dignidade dos indivíduos. Temática essa que também deve se fazer presente no ensino de história.

Com relação a construção de noções de memória e história, a autora enumera algumas contribuições na utilização de conhecimentos do terreno das artes para o ensino de história. Partindo de concepções sobre a arte pública, urbana e a apropriação de territórios (muralismo, grafitti) se pode ampliar também esse escopo, lembrando que a memória e a história dialogam com questões de identidade.

A memória é um fenômeno construído social e individualmente, sujeito a constantes transformações, que estabelece estreita ligação com o sentimento de identidade, o qual deve ser entendido como a imagem que um indivíduo ou grupo faz de si, para si e para os outros. (BARBOSA, 2008 p. 48)

Também é importante frisar que Lilian Amaral define os chamados “lugares de memória”, onde se suscita uma nostalgia, uma memória, uma recordação e que esses são diferentes do que conceitua como “lugar antropológico”, que se constitui como o espaço de vivência comunitária, ou seja, “aquele que é vivido para quem vive lá, e também para aqueles que vêm de fora e tentam interpretá-lo.” (BARBOSA, 2008 p. 48)

Com relação às dinâmicas sociais e na história, se colocam também algumas diferenças de funcionamento em relação aos “lugares antropológicos” e aos “lugares de memórias”. A autora traz influências de Walter Benjamin que ao conceituar sobre a história dava ao passado um papel ativo no presente, ou seja, “o passado ainda tem algo a dizer, e o presente contém o passado que não foi redimido.” (BARBOSA, 2008 p. 49)

Enquanto no “lugar antropológico” seu habitante “não faz a história, mas vive na história” (práticas socioculturais do

presente), nos “lugares da memória” aprende-se “a imagem do que não somos mais”, pois seu significado está na memória, no passado. (BARBOSA, 2008 p. 49)

A autora trabalha a partir do diálogo com a Geografia. Com as relações territoriais e sociais que se estabelecem nas cidades e como essas criam significados pela memória e uso do espaço e como as artes podem ser uma forma de desvendar essas questões e ressignificar os “lugares de memória”. Nesse sentido é colocado em evidência o estudo de trabalhos audiovisuais, filmes documentários e artísticos. Esses são vistos a partir de “aproximações com aquilo que se vive ou viveu” e assim, através do entendimento das representações, contidas nessa forma de arte, se encontra um texto que o diferencia da ficção. Segundo a autora, ambos (o documentário e a ficção) são formas de texto. Trazendo o trabalho de Olgária Matos (1991), a autora elabora uma perspectiva entre a imagem e o inteligível, assim:

Olgária Matos vê a imagem localizada a meio caminho entre o sensível e o inteligível. É a “imaterialidade material” que remete há uma força fora do comum, excedente a si mesma e referida há uma efetualidade mágica (imagem no sentido de reprodução, de representação). (BARBOSA, 2008 p. 49)

Percebe-se, então, que Lilian Amaral coloca o conceito de interterritorialidade enquanto forma de, ao se utilizar de saberes e conhecimentos de uma disciplina, efetivamente se busque potencializar a construção do conhecimento de outra disciplina (ou território) a fim de que se possa aprofundar e reforçar esses saberes próprios a cada campo de conhecimento. Assim, entende-se que a proposta *interterritorial* não se constitui em diluir (ou diminuir) a importância e a força das próprias disciplinas, dentro de uma perspectiva de educação ampla e com uma plataforma dinâmica onde se aprofunde a compreensão e o panorama de entendimento sobre o mundo.

Das origens do meu interesse nas questões indígenas às reflexões de Dussel e Quijano

Meditando sobre como surgiu meu interesse no assunto dessa pesquisa, posso elencar a participação que tive (quando cantava em coral⁷) na gravação de uma seminal peça musical, elaborada a partir das letras do bispo católico (nascido na Catalunha, naturalizado brasileiro) D. Pedro Casaldáliga (1928 – 2020) e do poeta “Pedro Tierra” (pseudônimo de Hamilton Pereira da Silva). Tendo recebido após a música do compositor argentino Martin Coplas, a “Missa da Terra Sem Males” apresenta (sob a forma musical da missa, que surge na Europa como elemento religioso da liturgia cristã, mas depois de torna forma artística tendo sido utilizada por inúmeros compositores não católicos como Bach e Beethoven), as lutas indigenistas, organizadas dentro da mística guarani e sua busca da Terra Sem Males (Yvy mara ei).

Em outro momento, estava pesquisando a história de resistência do movimento operário boliviano (especialmente no período da ditadura Banzer, entre 1971 e 1978). Nesse contexto, tomei conhecimento do trabalho artístico de Miguel Alandia Pantoja (1914 – 1975). Observando a produção desse artista boliviano e as referências que ele produzia com relação às lutas e conquistas dos indígenas, camponeses, mulheres e trabalhadores no país, seu padrão de uso de cores nos seus murais chamou minha atenção e meu interesse. Naquele momento, ainda não havia feito uma análise mais apurada sobre questões formais artísticas, mas o contexto histórico e político de seu trabalho me interessava muito.

De uma certa forma, estudar as influências indígenas, a raiz, a ancestralidade dos povos originários na arte, na história e na cultura brasileira e da América se constituíram em um de meus pontos de interesse. E isso se tornou

⁷ No ano de 2001, eu participava do Coral da UFRGS e uma parte desse grupo coral aceitou o desafio de gravar em CD uma interpretação dessa obra de arte musical, que em suas tantas facetas coloca que temos que nos conscientizar da “MEMÓRIA – REMORSO – COMPROMISSO” e que “voltamos para a história com um dever maior”. Esse dever, considero que seja, no meu caso, me aliar aos que buscam a reafirmação da história indígena, para que essa não se torne ainda mais invisibilizada.

evidente na escolha do meu objeto de pesquisa nesse mestrado. E nesse sentido, algumas leituras se colocaram em perspectiva. Para iniciar, a perspectiva de uma América lida a partir de seus povos originários foi apresentada pelos textos de autores que não eram indígenas, como o caso de Darcy Ribeiro (1922 – 1997) e Enrique Dussel (1934 – 2023) que também abordaram essa perspectiva na ótica da integração americana. Com isso, procuro buscar também essa possibilidade de um entendimento da história da América do Sul a partir do reconhecimento positivo de aspectos culturais dos povos originários.

Darcy Ribeiro e Enrique Dussel – América – Pátria Grande

Para Darcy Ribeiro (2012), a herança que unifica a América Latina é a seu passado colonial. O autor afirma que uma das consequências dessa história é que, com a emancipação política, o que resultou foi o aparecimento de várias nações que não se comunicam entre si. Nesse contexto o Brasil, império, surge com um sentimento de pouca identidade com os demais países que se tornaram repúblicas independentes no continente. Esse processo estaria diretamente vinculado à dependência das colônias com relação às suas metrópoles europeias.

Darcy Ribeiro aponta então para a necessidade de uma maior integração entre os países da América Latina e afirma que o elemento que unifica os povos do continente é a sua ancestralidade indígena. Tendo o território americano marcada presença desses povos, as regiões da mesoamérica, do México e da região andina se constituem nos lugares em que eles se constituíram como civilizações mais populosas e que mantiveram uma grande influência na população, seja por sua expressiva percentagem de sobreviventes deixando raízes muito fortes na cultura dessas regiões.

Enrique Dussel aborda o problema da Modernidade enquanto uma criação branca, europeia. Sendo assim, 1492 marcaria o ponto onde as sociedades indígenas americanas passaram a ser invisibilizadas. Na *Filosofia da Libertação*, Dussel se coloca numa posição de crítica ao apagamento das culturas da América indígena, a partir de uma ontologia eurocentrada.

Esta ontologia não surge do nada. Surge de uma experiência anterior de dominação sobre os outros homens, de opressão cultural sobre outros mundos. Antes do *ego cogito* existe o *ego conquiro* (o “eu conquisto” é o fundamento prático do “eu penso”). O centro se impôs sobre a periferia há cinco séculos. Mas, até quando? Não terá chegado ao seu fim a preponderância geopolítica do centro? Podemos vislumbrar um processo de libertação crescente do homem da periferia? (DUSSEL, 1977 p. 10)

Desde sua origem, na filosofia clássica grega, a busca do universal é caracterizada pelo entendimento de que o homem europeu é “padrão de todas as coisas.

Liberdade - conceito - “metafísica”

Este individualismo metafísico liberal que pensava haver um sujeito livre, que firmava um contrato. Este é um modelo inexistente porque não há um indivíduo livre, original, porque no começo não havia liberdade, só havia instinto e não havia instituições. E sempre foi gregário, nunca deixou de ser comunitário. (2006)

Dussel demonstra como o sistema político e a sociedade se estruturam no sentido de apagamentos seletivos, ou seja, de tornar as “minorias” também invisíveis na história e então, para se superar essa situação, o filósofo propõe que se busque um rompimento com o sistema vigente.

Porque como o sistema político é coerente com o sistema capitalista – outro campo e outro sistema, no capitalismo, o que tem o poder político e econômico é a minoria – e como esta minoria pode no campo político exercer o poder, sendo minoria? Então, a democracia liberal é uma contradição. Por isso, há que se pensar com outras categorias. Nesse sentido, deixo de lado o sistema do liberalismo e me ponho a pensar. (2006)

Para que se construa um novo modelo de sociedade, onde a subjetividade se construa em relação às estruturas comunitárias preexistentes. Assim se relacionam questões objetivas na construção das subjetividades e Dussel vai apresentar essa relação como primordial na estruturação da realidade.

Então, o sujeito é intersubjetivo e, desde a sua origem, comunitário. Não há que fazer um pacto para criar a sociedade ou a sociabilidade, somos comunitários desde a origem. As instituições objetivas, como a monogamia ou a poligamia, ou

poliandria, só parecem ser objetivas, mas, na realidade, são constituintes de minha subjetividade, porque meu pai e minha mãe são constituintes da minha subjetividade. De tal maneira que se dá um círculo entre a objetividade das instituições e a constituição subjetiva. (2006)

Enrique Dussel argumenta em favor da valorização da história dos povos originários da América a partir da concepção da Filosofia da Libertação. Tendo como base uma proposição crítica às noções de modernidade eurocêntricas e realizando a crítica à conquista e à dominação europeia imposta aos povos originários da América, essa posição embasa uma nova visão sobre a história desses povos.

A Filosofia da Libertação, conforme proposta por Dussel, se coloca no contexto da crítica à Modernidade que é enquadrada a partir de suas concepções eurocêntricas, condenando os povos que não se enquadram em valores universais europeus à invisibilidade, a serem as vítimas desse processo. Desse modo,

Enrique Dussel desenvolve sua Filosofia da Libertação, a qual propõe reexaminar a crítica com base na negatividade e na materialidade e a partir da perspectiva do outro ou, como afirma o autor, da vítima, que assim se constitui por ser alguém a quem a voz fora negada ou cujo reconhecimento de humanidade fora omitido no processo histórico de constituição da sociedade moderna – notoriamente o latino-americano. (COUTO e CARRIERI, 2018, p.2)

Dussel se coloca então na posição de quem busca romper com essa invisibilização, esse “silêncio imposto aos oprimidos”. (COUTO e CARRIERI, 2018) Ele mesmo sendo um pensador latino-americano se propõe a ouvir e revelar essa voz das vítimas da modernidade, como ele mesmo definia os indígenas, os negros e as mulheres, entre outros grupos.

Dessa forma, a Filosofia da Libertação se constitui em uma forma da América Latina se colocar como agente na formulação de soluções para os seus problemas, ou ainda, de acordo com Oliveira (2014, *apud*), essa é entendida como

uma forma de leitura filosófica que permite a inserção da América Latina na produção dos saberes, pois concentra suas problematizações no campo das necessidades locais e nas soluções que atendem às agendas apresentadas pela América Latina. (COUTO e CARRIERI, 2018 p.2)

Sendo que a América Latina ocupa o lugar de centro das atividades relacionadas à libertação, Dussel descreve a relação que se estabeleceu no contexto da dominação colonial europeia nessas condições

[...] a partir do “eu conquisto” ao mundo azteca e inca, a toda a América; a partir do “eu escravizo” aos negros da África vendidos pelo ouro e pela prata conseguida com a morte dos índios no fundo das minas; desde o “eu venço” das guerras realizadas na Índia e na China até a vergonhosa “guerra do ópio”; a partir deste “eu” aparece o pensamento cartesiano do ego cogito. Esse ego será a única substância, divina em Spinoza. Com Hegel, o *ich denke* de Kant assumirá também a divindade acabada no *absolute Wissen*. Saber absoluto que é o próprio ato da totalização como tal: Deus na terra. Se a fé, o culto perfeito da religião absoluta na Filosofia da religião, é a certeza de que a representação do entendimento é a ideia absoluta, tal certeza é aquela dos dominadores do mundo de serem a manifestação na terra da própria divindade. Os impérios do centro, a Inglaterra e a França como potências coloniais, a Alemanha nazista, e posteriormente os Estados Unidos com a sua CIA [Central Intelligence Agency], possuem assim mais uma vez uma ontologia que os justifica; uma sutil ideologia que lhes dá boa consciência (DUSSEL, 1977, p. 14).

Aníbal Quijano: o saber enquanto poder colonial

O sociólogo peruano Aníbal Quijano (1920 – 2018) elaborou uma série de propostas muito instigantes acerca da crítica ao colonialismo europeu e a história da libertação da América. Algumas de suas contribuições mais férteis para esse trabalho se encontram no que o autor descreveu como “Colonialidade do poder” na América Latina (QUIJANO, 2005)

Nesse texto, Quijano demonstra que a discriminação racial foi uma criação europeia e que, antes do advento da expansão colonialista europeia, a própria noção de raças não era utilizada. Segundo o autor a própria concepção das raças surgiu para (de forma científica) justificar a exploração colonial e a escravidão a partir de uma pretensa “superioridade racial” que os europeus (brancos) teriam sobre os povos indígenas americanos e africanos.

Essas relações coloniais se estabeleceram no século XVI mas não se terminaram naquela época. Assim, Quijano (2005 p. 1) aponta que o capitalismo globalizado do século XXI seria mesmo a culminação desse processo colonial iniciado há 500 anos na América.

A América constitui-se como o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder de vocação mundial e, desse modo e por isso, como a primeira identidade da modernidade. Dois processos históricos convergiram e se associaram na produção do referido espaço/tempo e estabeleceram-se como os dois eixos fundamentais do novo padrão de poder. Por um lado, a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na ideia de raça, ou seja, uma supostamente distinta estrutura biológica que situava a uns em situação natural de inferioridade em relação a outros. Essa ideia foi assumida pelos conquistadores como o principal elemento constitutivo, fundacional, das relações de dominação que a conquista exigia. Nessas bases, conseqüentemente, foi classificada a população da América, e mais tarde do mundo, nesse novo padrão de poder. Por outro lado, a articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial. (QUIJANO, 2005 p.2)

Dessa forma, o conceito de raça se torna intimamente relacionado com o desenvolvimento das relações sociais de exploração nas colônias que estão, em última análise, na base do desenvolvimento do modo de produção capitalista de modo que o próprio capitalismo se evidencia como resultado dessa visão racista com que os invasores europeus descrevem os povos originários. Quijano destaca então que

Na medida em que aquela estrutura de controle do trabalho, de recursos e de produtos consistia na articulação conjunta de todas as respectivas formas historicamente conhecidas, estabelecia-se, pela primeira vez na história conhecida, um padrão global de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos. E enquanto se constituía em torno de e em função do capital, seu caráter de conjunto também se estabelecia com característica capitalista. Desse modo, estabelecia-se uma nova, original e singular estrutura de relações de produção na experiência histórica do mundo: o capitalismo mundial. (QUIJANO, 2005 p.2)

Quijano defende que a exploração da força de trabalho dos povos originários, realizada de forma gratuita na escravidão, e a localização geográfica da Europa com relação ao Oceano Atlântico foram essenciais para a posição que a branquitude conquistou enquanto dominante nessa relação. Possibilitou o acúmulo de capital e de poder político na Europa.

Uma região historicamente nova constituía-se como uma nova identidade geocultural: Europa, mais especificamente Europa Ocidental. Essa nova identidade geocultural emergia como a sede central do controle do mercado mundial. No mesmo

movimento histórico produzia-se também o deslocamento de hegemonia da costa do Mediterrâneo e da costa ibérica para as do Atlântico Norte-ocidental. (QUIJANO, 2005 p.4)

Assim, conforme demonstra o autor, as relações econômicas e políticas construídas a partir da colonização podem ser classificadas, conforme o trabalho de Immanuel Wallerstein, como uma situação de “centro-periferia”, onde o sistema mundo capitalista assim se organiza desde os primórdios do sistema colonial. Porém, Quijano afirma que a proposta de Wallerstein só seria adequadamente compreendida sem que se levasse em conta o processo histórico colonialista do capitalismo, e as relações que foram construídas a partir dessa dominação colonial e baseadas nas noções raciais que embasaram esse sistema.

A incorporação de tão diversas e heterogêneas histórias culturais a um único mundo dominado pela Europa, significou para esse mundo uma configuração cultural, intelectual, em suma intersubjetiva, equivalente à articulação de todas as formas de controle do trabalho em torno do capital, para estabelecer o capitalismo mundial. Com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia europeia ou ocidental. Em outras palavras, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento. (QUIJANO, 2005 p. 5)

História Potencial - Ariella Azoulay

A crítica e historiadora de arte israelense desenvolveu uma proposta de abordagem da história que se coloca em oposição ao imperialismo, sendo assim denominada como “história potencial” (AZOULAY, 2024). Essa forma de entender o processo histórico toma em consideração a forma como o passado se torna apropriado, sequestrado, pelas relações imperialistas, no sistema capitalista e colonial, ao qual a autora se contrapõe ao afirmar a “história potencial”, onde se colocam em evidência compromissos com os povos e comunidades atingidos pela política imperial e evidenciando que essa relação não estaria cristalizada, fixa no passado. Assim, Azoulay usa de imagens

relacionadas à fotografia (o obturador da câmera fotográfica) ou aos arquivos como metáforas para o sistema de trabalho da história imperial, que busca evitar que o passado influencie as lutas do presente. Sendo assim, a história potencial se coloca em uma posição de crítica à percepção de passado em que o obturador fotográfico serve como instrumento de recorte temporal e que apresenta o historiador no papel de “cidadão”:

A história potencial é também a rejeição da posição do historiador cidadão, cuja cidadania é parte de sua expertise, que estuda a história em retrospecto, abordando-a como já derrotada, um objeto de estudo que se enquadra dentro das linhas do tempo aceitas. Definida por um conjunto de privilégios, a posição do historiador cidadão é estruturalmente de cúmplice da violência destrutiva e divisora. Isso porque os historiadores cidadãos produzem os dados brutos da história que se tornam fato pelo ato mesmo de sua inclusão em monografias, linhas do tempo, artigos, relatórios e palestras, mesmo acompanhados por uma interpretação sofisticada. Fatos concretos não têm o potencial para existir de outra forma. (AZOULAY, 2024 p. 102)

Navarrete Linares e a “*Cosmohistória*” indígena

O que é esse conceito de “cosmohistória”? Como ele se delimita e pode ser abordado no ensino e no estudo da história indígena? Navarrete apresenta a “cosmohistória” enquanto uma proposta de superar a incompreensão na comunicação entre duas realidades muito diferentes, que não se conectam de forma fácil, “não acessíveis de maneira direta”. Para isso, se aposta numa possibilidade em realizar uma superação da abordagem histórica tradicional (que busca se aproximar do conceito de “verdade” na busca pelos acontecimentos “reais”.)

A cosmohistória utiliza a cosmopolítica, como prática intelectual e forma de interpretação, e busca aplicá-la a contextos históricos que não nos são acessíveis de maneira direta. Por isso, nossa ferramenta de entrada às complexas negociações cosmopolíticas são os produtos culturais dos grupos e pessoas que delas participaram e nos deixaram seu testemunho. A aposta é realizar uma leitura desses testemunhos ou fontes que supere a abordagem histórica tradicional – que busca os “acontecimentos reais” – e a antropológica – marcada pela “interpretação cultural” – e se esforce para compreender a complexa articulação entre temporalidades e cronotopos diferentes dos que foram construídos pela modernidade

ocidental, assim como noções de humanidade, divindade, natureza e cultura distintas ou até mesmo incompatíveis quando comparadas com as noções ocidentais modernas. (LINARES, 2020 p.1)

Nessa concepção, não se ignoram as relações colonialistas, as relações desiguais entre exploradores e explorados que são características desse processo. Segundo Navarrete,

“O propósito é entender a agência dos autores e participantes desses processos de maneira complexa e aberta, assim como as árduas negociações cosmopolíticas e históricas que tiveram que realizar para integrar seus mundos aos novos mundos do colonialismo, tentando manter a maior integridade possível de suas redes de vida, garantindo sobrevivência e continuidade a elas. (LINARES, 2020 p.1)

A proposta de Navarrete de entendimento da história indígena, então denominada cosmohistória, e suas relações políticas (a cosmopolítica indígena), revalidando a agência indígena na relação de dominação que os invasores europeus buscavam estabelecer, sem que com isso se negue que essa relação se deu dentro de um contexto de violência e dominação colonial.

CAPÍTULO 1: OS MOVIMENTOS MURALISTAS NO MÉXICO E BOLÍVIA: AS INFLUÊNCIAS NA HISTÓRIA DA ARTE DA AMÉRICA LATINA E A UTILIZAÇÃO DAS IMAGENS PARA AS AULAS DE HISTÓRIA.⁸

A utilização, em sala de aula, de imagens dos murais produzidos por artistas da América Latina, em especial os mexicanos e bolivianos, se constitui, então, no ponto de partida para esse trabalho de pesquisa em Ensino de História. Pretendo avaliar as formas de aplicar os conceitos didáticos desenvolvidos por Ana Mae Barbosa e Lilian Amaral (a Abordagem Triangular e a Interterritorialidade), bem como trabalhar a partir de perspectivas elaboradas pelas leituras de Paulo Freire com relação a uma pedagogia crítica e emancipadora, se colocando no âmbito de uma ótica anti-colonialista, trabalhando a partir das reflexões de autores como Dussel e Quijano, bem como as análises com relação às apropriações de imagens e culturas indígenas provocadas por Cusicanqui e Catelli.

Assim, partindo da forma como a produção dos murais, desde seus primeiros momentos, se coloca como uma arte política e que busca incidir sobre as massas, habitantes do espaço geográfico e histórico que são as cidades latino-americanas, se constitui também em uma utilização do espaço urbano que tem como herdeiros os grupos e coletivos de artistas que buscam se utilizar de murais para trazer suas perspectivas artísticas (estéticas e políticas) para os muros das cidades. Assim, nesse projeto se utilizará também de elementos artísticos contemporâneos, representados pelas produções de imagens em muros, prédios, ocupações e leituras sobre as relações sociais que tornam essas artes urbanas em “lugares de memórias”.

Para iniciar o estudo dessa temática, julgo necessário introduzir alguns aspectos históricos do surgimento e desenvolvimento dessa produção artística, tendo por base os trabalhos dos muralistas do México e da Bolívia para, a partir dali buscar os diálogos com a história da América Latina e as produções de artistas brasileiros.

⁸ Esta seção da pesquisa foi desenvolvida a partir dos meus textos escritos como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) para a obtenção do título de bacharel em História da Arte junto ao Instituto de Artes da UFRGS no ano de 2021.

O movimento do muralismo na América Latina tem raízes e influências bastante fortes de elementos das culturas ameríndias, em especial as da Mesoamérica (Astecas e Maias) e as da região andina. Assim pode-se encontrar influências ameríndias no movimento muralista que se originou no México e que teve influências por toda a América (especialmente a América Hispânica) e que levou ao surgimento de vários exemplos de arte muralista, entre eles o boliviano.

Uma característica importante na produção de murais é a finalidade de narrativa, presente em grande parte dessas obras artísticas, pelo menos no que se constituiu uma tradição vinda do Renascimento europeu. Bohnenberger (2018) apresenta, nos trabalhos de alguns artistas italianos, como Giotto di Bondone (1267 – 1337), Tomaso di Simone “Masaccio” (1401 – 1428) e Michelangelo Buonaroti (1475 – 1564)⁹, a marcada presença de uma narrativa que perpassa as composições imagéticas. Assim, os murais, desde muito tempo, foram produzidos imbuídos de divulgar mensagens que, em determinados contextos podem ser religiosas (como no caso dos renascentistas italianos) ou então mensagens de cunho político ou social, como no caso dos muralismos no México e na Bolívia.

No que diz respeito a questões técnicas, Bohnenberger destaca que os murais renascentistas apresentam um uso da têmpera ou do óleo aplicado em afrescos. Nas composições se nota uma ocupação total do espaço com o uso de elementos de perspectiva e de formas de ilusão como o *trompe l'oeil*¹⁰ ou então pela montagem em planos diversos para compor as narrativas (BOHNENBERGER, 2018 p. 26).

De acordo com a historiadora da arte Rita Eder (1990), a história do muralismo mexicano apresenta uma divisão em etapas, sendo a primeira constituída na produção realizada entre os anos 1921 e 1942 e a segunda sendo a que vai da década de 1940 até os dias atuais. A relação entre esse modelo de arte pública está muito ligada com os eventos políticos, mais especificamente a Revolução Mexicana (1910) sendo dessa forma muito marcado o caráter de “divulgação política” dessa arte, que levou a severas críticas devido a uma

⁹ Artistas que foram referenciados pelo mexicano David Alfaro Siqueiros como influências para os muralistas em seu país.

¹⁰ O *trompe l'oeil*, ou engana olho se caracterizava pelo uso de elementos nas imagens que causam a ilusão de estar em movimento “saindo do quadro”, transformando uma imagem de duas dimensões em tridimensional.

alegada pouca identificação com as vanguardas e com a arte moderna (EDER, 1990).

As pinturas parietais, a arte rupestre, são elementos presentes em muitos estudos sobre História da Arte. Constituem manifestações artísticas que podem ser localizadas desde a dita “pré-história” e que se encontram distribuídos nos continentes desde a África, a Europa e todo o continente americano. No caso desse estudo, onde me foco na arte mural na América Latina, os antecedentes dessa produção artística podem ser reconhecidos em exemplares das culturas Maia e Mochica. De acordo com Daniela Dionizio (2018), as pinturas de Bonampak, (realizadas pela cultura Maia no México há cerca de 1200 anos) e os murais realizados pelos mochicas no Peru, produzidos a aproximadamente 1700 anos. Estes, de acordo com a autora, “são significativos para se compor uma reflexão sobre o contexto e a formação do que será o movimento muralista” (DIONIZIO, 2018 p.40).

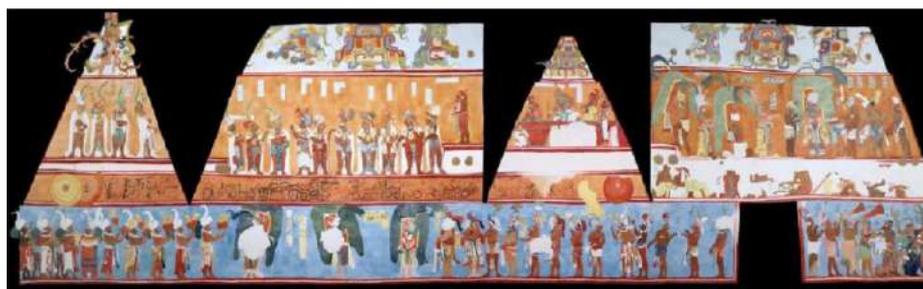


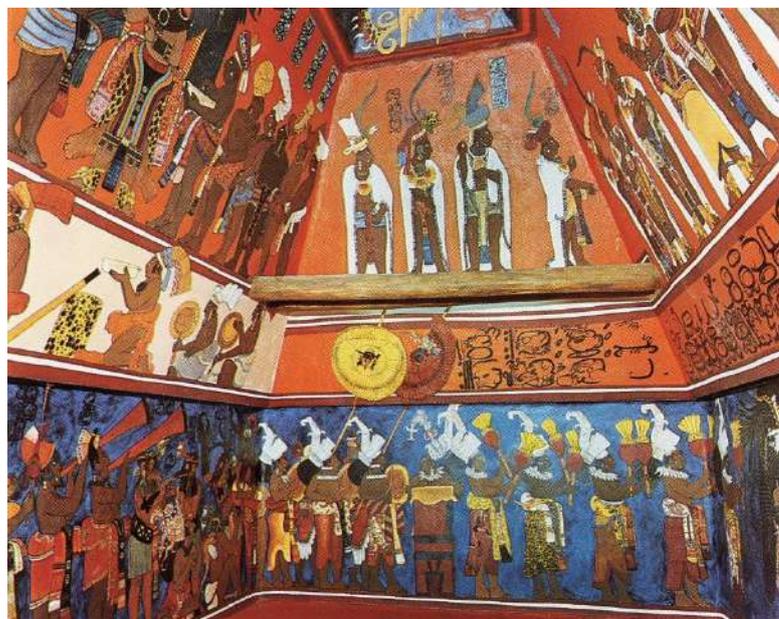
Figura 1 – Mural de Bonampak (DIONIZIO, 2018 p.40)

O mural maia se apresenta composto por três níveis onde diferentes figuras se encontram distribuídas e se podem reconhecer na composição “cenas de trabalho, rituais, músicos tocando seus instrumentos, símbolos que se aproximam de uma forma escrita e, principalmente, muitas cores” (DIONIZIO, p.40). Com relação a uma leitura de imagem, onde se realize uma interpretação desse mural, Dionízio se baseia em pesquisas realizadas desde a década de 1980 e conclui que

Os murais de Bonampak são estudados desde a década de 1980 pela pesquisadora Mary Miller que indica em sua narrativa uma mudança social e política presente na imagem. É possível visualizar a separação de grupos sociais feita a partir das vestimentas pintadas para as pessoas representadas. (DIONIZIO, 2018 p.41)

Dessa forma, o mural pode ser analisado a partir de uma interpretação social, além das possibilidades de análise em âmbito da estética, das suas técnicas de produção, de seus possíveis simbolismos. No âmbito do campo de pesquisa no “ensino de história”, essas leituras do mural entram em um diálogo muito potente e promissor. Dialogar sobre o que representa o mural abre o debate sobre a história ameríndia, sobre a sua sociedade e estética. E a forma como o movimento muralista no México se inspira nesses antecedentes indígenas pode ser interpretada como uma relação de influência do indigenismo, muito marcante em todo o muralismo latino-americano.

No caso dos murais Mochicas peruanos, ainda de acordo com Dionizio, a localização deles em templos e lugares de rituais (como o Templo da Lua) localizados ao norte do Peru. Estão pintados na parte externa e interna desses templos, apresentando uma paleta de cores muito característica com a predominância das seguintes cores: preto, vermelho, azul, amarelo e branco (DIONIZIO, 2018 p.42). Assim, esses murais marcam “uma ordem social estabelecida para o povo que ocupava aquele território (*apud* WRIGHT, 2010 p. 301)” bem como. Também “estão indicados as divisões sociais e os rituais que faziam parte de sua cultura” (DIONIZIO, 2018 p. 42).





Figuras 2 e 3 – Murais de Bonampak

<http://www.latinamericanstudies.org/bonampak-1.htm>

Analisando as imagens presentes nos murais mochicas podem-se reconhecer padrões de figuras e de paletas de cores. De acordo com Daniela Dionizio, as paletas de cores desses murais (Huacas do Sol e da Lua) se constituem da seguinte forma: predominância de amarelo, vermelho, preto, branco e azul (DIONIZIO, 2028 p. 43). A autora também faz uma análise figurativa do mural, reconhecendo elementos de cultura mochica que, além de estar nos murais, também se encontram em outras manifestações artísticas dessa cultura.

A imagem do lado esquerdo nos permite visualizar um felino localizado ao centro de cada losango e uma espécie de ave estilizada nos triângulos formados por essas figuras, como se estivessem voando em direção ao solo. (DIONIZIO, 2018 p. 43)



Figura 4 – Murais mochicas – Templo (Huaca) da Lua – Reprodução internet:
<https://letsvisitperu.com/br/huacas-del-sol-y-la-luna/>

As imagens presentes nesses murais ainda podem remeter a narrativas e a uma forma de propaganda das elites que mandaram produzir essa arte. Aqui podemos então destacar a presença de elementos que nos remetem às condições sociais em que viviam esses povos e as relações sociais e de trabalho que se estabeleciam entre os mochicas e outras culturas que conviviam naquele espaço. Assim, aparecem nas imagens a presença do trabalho escravo, das capturas de cativos em guerras, de possíveis rituais com sacrifícios humanos.



Figura 5 – Murais Mochicas (DIONIZIO, 2018 p. 44) Foto: Daniela Dionizio (2016)

Na imagem acima, o mural localizado na parte externa da pirâmide tem, na parte inferior, uma fileira de pessoas escravizadas capturadas em guerras, representadas com uma corda amarrada em seu pescoço, seguidas pelos guerreiros mochicas que as capturaram, com suas armas colocadas no ombro. Os primeiros da imagem, os escravizados, seriam sacrificados. Na parte superior da imagem estão, em outra fileira, dançarinos com as mãos dadas e que, provavelmente, fazem parte de todo o ritual, se colocando em posição de espectadores, olhando para o espaço localizado fora da imagem, como se estivessem vendo os sacrifícios que, de fato, aconteciam naquele templo. Os “sacerdotes” ou mestres desta cerimônia, com alguma roupagem de representação de animais, também figuram no mural, porém não é possível localizá-los no recorte dessa reprodução. (DIONIZIO, 2018 p. 44)

A influência dessa produção mural ameríndia pode ser reconhecida na que posteriormente seria relacionada ao movimento do muralismo mexicano. O caráter coletivo na produção desses murais, especialmente o de Bonampak (Maia), é retomado por David Alfaro Siqueiros (1886 – 1974) quando o mexicano

realiza, na Califórnia, uma experiência de produção coletiva, na década de 1930, denominada *Block of Mural Painters* (DIONIZIO, 2018, P. 45). Também se pode ressaltar o caráter de coletivização da arte presente nas aulas que o mexicano realizava, a partir da década de 1950, quando seus alunos eram incentivados a produzir coletivamente (*idem*, p. 45).

Outra influência importante no trabalho dos muralistas mexicanos foi a técnica do afresco. Os mexicanos entraram em contato com essa técnica a partir de um livro comprado quando em uma viagem de estudos à Itália por Diego Rivera (1886 – 1957). Com a dificuldade de entendimento do idioma, a técnica teve sua compreensão e prática prejudicadas, mas, a partir da contribuição do pai do muralista Xavier Guerrero (1896 – 1974), que era pedreiro, que essa técnica pode ser adaptada à realidade dos mexicanos a partir do uso da “baba de nopal” (DIONIZIO, 2018 p. 46). Assim, com a adaptação proposta por Guerrero, se conseguiu realizar a pintura mural no México a partir do conhecimento e da influência do uso do afresco.

A técnica do afresco é utilizada desde a antiguidade e se encontram exemplares desta produção pictórica distribuídos desde a África e Europa até a América. Mais para além de ter um caráter decorativo, os afrescos proporcionam também uma possibilidade de “representação em diálogo com o contexto social e cultural, trazendo temas que giram em questões cotidianas até de religiosidade, destacando assim (...) a função dos lugares onde está pintado” (*Idem*, p. 46).

Esse diálogo que se estabelece entre forma, técnica e função é muito presente e destacado na arte mural. Sendo essa uma arte pública, o movimento do muralismo mexicano buscou se colocar como vanguarda na mobilização de valores e de referenciais de lutas para os povos, em especial trabalhadores, camponeses e indígenas, numa concepção política anti-imperialista e com raízes indigenistas e influências socialistas (marxistas, com algumas aproximações eventuais com alguns aspectos do trotskismo no caso de Rivera, “marxista-leninistas” no caso de Siqueiros).

Rita Eder, analisando as características do que se poderia denominar como um “modernismo” típico da arte latino-americana, traz para o muralismo mexicano uma interpretação relacionada ao seu desenvolvimento estético e suas relações sociopolíticas. Aqui, a autora (conforme elencado no início deste

capítulo) apresenta a história desse movimento baseada em dois momentos mais marcantes: antes e depois da década de 1940.

La división está ligada a un momento histórico. Este segundo capítulo es en cierto modo un recuento de su descalificación de arte moderno y esto coincide justo cuando puede marcarse el fin de las vanguardias históricas. A este final contribuyeron el arte nazi y el realismo socialista, que mostraran los peligros del arte como propaganda y la llegada triunfal de lo que hoy se llama modernismo o una vanguardia descontextualizada de su significado social y político y de la insistencia nuevamente de un arte puro. Independientemente de los excesos reales del muralismo, de su paulatino esclerosamiento, de su cerrazón a nuevas formas de expresión y de su tono triunfal, la crítica que se lanzó sobre él está también relacionada con un vuelco en los propósitos del arte y con el ascenso inimaginable del mercado del arte. Este descrédito que lo califica de arte decimonónico, realista y contaminado por la política y el folklore nos ha llevado a la polémica (inútil) de si el muralismo es moderno o no, si pertenece a la vanguardia o no. Siqueiros, Rivera y Orozco están inscritos por su uso de la forma y el espacio en los movimientos europeos que surgieron entre 1905 y 1911 (el expresionismo, el cubismo y el futurismo). Su vocabulario visual y su concepción darían fe de esta relación con el arte moderno. (EDER, 1990 p. 102)

Dessa forma, o muralismo mexicano foi interpretado, por algumas correntes, como movimento artístico “superado”. A autora aponta para a estreiteza desse tipo de enquadramento. O movimento muralista do México foi muito profícuo e levou algumas das suas propostas políticas e estéticas pela América inteira, não só para os latino-americanos como também aos estadunidenses.

Nesse sentido, Eder afirma que o muralismo mexicano se apresentou como uma forma de “classicismo”, enaltecendo as heranças culturais ameríndias. Assim, a autora elenca algumas das características que embasariam esse pretense “renascimento” na arte mexicana. São eles:

- 1) El descubrimiento de un pasado esplendoroso que sirve de paradigma, en este caso el precolombino;
- 2) Sus ligas con la pintura mural italiana;
- 3) La aparición de un nuevo clasicismo. (EDER, 1990 p. 102)

E, conclui a autora, que a arte mural no México, mantendo uma “posição moral” e um “propósito edificante”, escolhe um discurso de “tom radical” e consegue “romper com hierarquias” vinculadas a uma noção de “sistema de

artes culto” onde se “promete integrar e fazer avançar às massas através da educação e da arte”, e que “descobre outro conceito de beleza no povo e na vida cotidiana” (idem, p. 102 [tradução minha]).

Importante também mencionar que, conforme destacado por Rita Eder, o discurso eurocêntrico na História da Arte não lida bem com as propostas estéticas desenvolvidas fora do escopo europeu. Assim, mesmo tendo o muralismo aberto a possibilidade de uma arte de vanguarda, no contexto em que atuava, para a crítica de artes hegemônica, se não está num contexto de “capitalismo avançado e cultura urbana desenvolvida”, está condenado e ser classificado como “arte provinciana” (idem, p.103).

Lo nacional fue ciertamente la preocupación fundamental de los intelectuales, los artistas y los políticos en la década de los 20. Pero no hubo en ese momento uno nacionalismo sino varias maneras de pensamiento y de acción frente a un mismo problema. Así en un principio percibimos una diversidad de definiciones, expectativas y de funciones concretas en el que el campo de las ideas legitimará una situación política precaria. (idem, p. 105)

Dessa forma, a história do México pode ser vista com relação ao muralismo. Na década de 1920, o governo de Álvaro Obregón (1880 – 1928) se constituiu em um elemento de “conciliação” e “reestruturação” política tendo nas ideias de “reconstrução” uma das marcas de seus discursos políticos, e nessa reconstrução entra o muralismo. Aqui entra a atuação política e cultural de José Vasconcelos (1882 – 1959)¹¹, que foi reitor da Universidad Nacional do México (UNAM) durante o período entre os anos de 1916 e 1920 e depois, em 1921, chega a ser “Secretário de Educação Pública”, cargo equiparado ao de Ministro da Educação. Sobre a administração de Vasconcelos, a política de democratização da cultura era desenvolvida no sentido de munir os equipamentos culturais públicos com obras de arte e clássicos. Assim, diz Rita Eder que:

Vasconcelos era un amante de la cultura clásica y llenó las bibliotecas con ediciones de Dante, Platón y Cervantes y Homero para ser repartidas entre miles. Aún en la provincia más alejada impulsó los conciertos, el teatro y la pintura mural; todo

¹¹ Vasconcelos é autor de *A Raza Cosmica*, livro canônico em que defende a ideia de que a mestiçagem universal seria um futuro utópico para a humanidade.

ello entraba dentro de una idea de consumo cultural colectivo.
(EDER, 1990 p. 106)

Em um dos seus discursos, afirmava Vasconcelos que a arte deve ser popularizada e entendida como uma forma de elevação do espírito do povo. Dessa forma, Vasconcelos compara a atuação do Ministério a de um arquiteto que ao projetar uma casa deve levar em conta princípios elevados:

Los ministerios de educación que se limitan a fundar escuelas serian como un arquitecto que se conformase con construir celdas sin pensar en las almenas, sin abrir las ventanas, sin elevar las torres de un vasto edificio; una producción artística rica y elevada traerá consigo la exaltación del espíritu nacional.
(VASCONCELOS, 1950 *apud* EDER, 1990 p. 106)

Vasconcelos entende que essa cultura “universal” seria conformada nas necessidades próprias e específicas do nacional (EDER, 1990 p. 107). A América Hispânica estaria então destinada à criação de uma nova cultura onde cabe ao artista “criar a sua própria escola”. Para embasar essas suas proposições estéticas e sua política cultural, Vasconcelos se inspirou na filosofia de autores como Schopenhauer, Nietzsche, Croce e Bergson, elaborando o que denominou nacionalismo espiritual (EDER, 1990 p. 107). Esse consistia em colocar o artista e o intelectual no papel de redentor da pátria. Ressaltando ainda o elevadíssimo grau de analfabetismo na população do México, a produção desses murais representa um meio de fazer circular ideais e democratizar ideais políticos.



Figura 6 – Mural de Diego Rivera *La Creación* – Colégio de San Ildefonso (1922)
www.abcgallery.com

Quando Diego Rivera, recém-chegado de volta ao México de uma excursão de 14 anos à Europa (onde entrou em contato com a produção de murais pela técnica dos afrescos) ele acompanha Vasconcelos em uma excursão por Iucatã e Campeche, tendo aí encontrado as esculturas e os trajes dos maias e sendo influenciado por eles. Segundo o relato de Rita Eder:

Ahí hará un mural – *La Creación* -, que lejos de señalar el impacto que le causó la vida cotidiana de los indios en el sureste de México muestra su identificación con las ideas del secretario.

El tema de *La Creación* enfoca la idea de unión entre la humanidad y el principio creador del universo por medio del arte y de la religión, en una visión muy parecida a la sostenida por Vasconcelos en su *Monismo estético*. Cuando se inauguró *La Creación*, Antonio Caso habló del primer mural americanista. Molina Enríquez dijo que Rivera había colocado una piedra angular en el arte americano del futuro: “Este es el arte que Vasconcelos con su clara mirada de vidente auguró para América.” (EDER, 1990 p. 110)

A composição desse primeiro mural de Rivera é bastante marcada pela presença indigenista, ponto fundamental no programa estético e político de Vasconcelos. Levando em consideração que essas raízes indígenas estão também bastante permeadas pela valorização da mestiçagem racial e cultural, percebem-se no mural a posição central que o povo indígena, que os maias e os

mestiços encarnam nessa interpretação da criação do homem. Importante dialogar com outra obra icônica, a criação de Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564), produzida no teto da Capela Sistina. Na versão de Rivera, o dedo divino toca em homens e mulheres ameríndias. A criação se dá colocando o povo originário do México em evidência.

Tendo o muralismo no México contado com o decisivo apoio do governo, acabou sendo muito instrumentalizado para propagar os projetos políticos governamentais. Isso motivou críticas muito severas ao movimento. Para a compreensão da história do México (e a utilização dos murais como exercício de leitura de imagens nas aulas de história), importante explicar como a diversidade do movimento muralista está relacionada com esses contextos políticos.

A crítica de arte argentino - colombiana Marta Traba (1930 – 1983) afirma que o muralismo mexicano se constitui na “conquista de espaço político”, onde se constituiu o que descreve como um processo em que “se confundiu o nacional com o Estado” (apud MORAES, 1979, p. 37). Ao estabelecer uma comparação com o modernismo brasileiro (especificando com o trabalho de Tarsila do Amaral [1886 – 1973]), Traba aponta que no caso brasileiro, o que difere do mexicano é a presença e atuação de “elites que criaram esse espaço culto como ‘linguagem’, desde uma perspectiva nitidamente classista, na qual o que importa é assumir a representação do nacional dentro do marco das possibilidades expressivas da burguesia” e com isso se coloca uma diferenciação marcante com relação ao conceito de nacional, onde no México se tem uma situação onde se deu como “férrea a estatização do nacional como espaço político”, no caso do Brasil “é transitória a definição do nacional como espaço cultural étnico e formal [...]”(apud MORAES, 1979 p. 37).

Ao comparar o muralismo no México com a arte na Colômbia, país onde realizou parte fundamental de sua formação enquanto historiadora da arte, Marta Traba expôs, em uma *carta aberta*¹², sua opinião sobre o caráter revolucionário e de semente da arte mural mexicana, especialmente de Diego Rivera. Esse

¹² Rodríguez, Antonio. "Con tinta negra y roja: el Muralismo Mexicano, un enorme absceso que contagió a todos nuestros países; carta abierta de Marta Traba sobre el problema del Muralismo Mexicano." El Día: Vocero del pueblo mexicano (Mexico City), May 14, 1964. (<https://icaa.mfah.org/s/en/item/747211#?c=&m=&s=&cv=&xywh=605%2C239%2C2119%2C1186> acesso em: 02/10/2021)

texto de Traba, escrito como resposta a um artigo publicado no jornal mexicano *El Día* em 1964, coloca a grandeza da arte de Rivera como inspiração para outros muralistas, afirmando que

México es tan grande país que, como usted dice, ya nadie pinta ahí como Rivera, mientras que en Colombia se ejecutó hace apenas cinco años un gran mural mejicanista en el centro de la ciudad de Bogotá, contando la gesta de Bolívar...

Un país capaz de crear una antiestética cuando era necesario, de convertirla en un enorme abceso [sic] que contagió a todos nuestros países produciendo lamentables “implicaciones”; de abrir el abceso por medio de un pintor (Tamayo) de la misma generación; de regresar a la estética contemporánea y de renovar los debilitamientos retóricos del arte abstracto con un pintor tan extraordinario como José Luis Cuevas, es un gran país. (*apud* RODRÍGUEZ, 1964)

Traba critica uma leitura usual que coloca a tradição de arte mural do México enquanto uma linha evolutiva que começa com os murais de Teotihuacan e vem, de forma ininterrupta, até a produção de artistas como o pintor abstrato Manuel Felguérez (1928 – 2020), sendo que para ela o muralismo mexicano se resume aos “três grandes” (Rivera, Siqueiros, Orozco). Além disso, a autora argumenta fortemente a favor de uma vinculação dos murais mexicanos com a arte de vanguarda produzida na Europa no mesmo período. Para isso, compara datas de produção dos murais de Diego Rivera produzidos para a Universidade Autônoma de Chapingo (1923 – 1927). Com o nome de *Canto a la Tierra* e localizados em uma capela dentro da universidade, a composição de Rivera é uma homenagem à terra e à reforma agrária. Traba aponta para um determinado conservadorismo formal nessa produção.

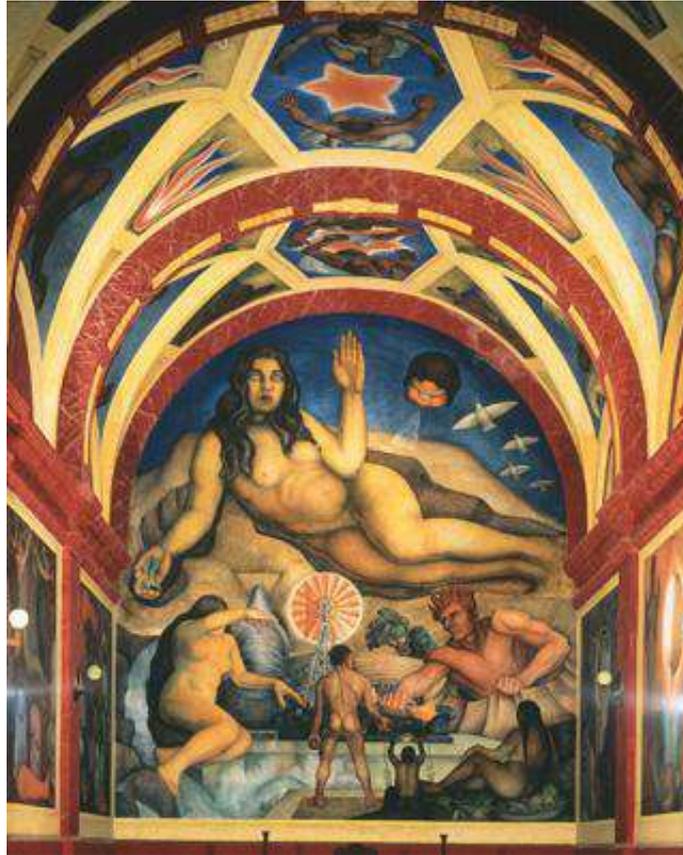


Figura 7 –Diego Rivera *Tierra Fecunda (Canto a La Tierra)*
Mural – Universidade Autônoma de Chapingo (1923 – 1927)

[...] qué significa Chapingo fuera del ámbito de México? El más crudo reaccionarismo. “Un grupo de milicianos – dice Vidal, un pintor de Cuba castrista – puede ser plásticamente reaccionario”. ¿Como podría dudarse que Chapingo fue plásticamente reaccionario? La alegoría, el realismo, el imperio de la anécdota, las soluciones de volumen eran elementos plásticamente reaccionarios. A lo cual se agrega, para convertirlo en el proclamado adefesio, el más abrumador mal gusto, el “pompiérismo¹³” más explícito. (*apud* RODRÍGUEZ, 1964)

¹³ A “arte pompiér” (pompiérismo) foi um estilo artístico que se desenvolveu de forma bastante acentuada na França, durante o século XIX, evocando temas clássicos dentro de um contexto academicista. Designada de forma pejorativa e acusada de apresentar excessivas doses de “afetação” e “pieguice”, associada a termos como *pompiér* (bombeiro – alusão ao capacete semelhante a elmos gregos) ou *pompeux* (pomposo), essa forma de arte foi rapidamente considerada de mau gosto e abandonada, mas foi posteriormente reavaliada e até revalorizada exposta no Museu D’Orsay. (https://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_pompiér acesso em 02/10/2021)



Figura 8 – Alexander Cabanel *O nascimento de Vênus* (1863)

A comparação com o *pompier* parece se evidenciar bastante nessa composição, ao observarmos a obra de Alexander Cabanel (1823 – 1889). Traba aponta essa influência como evidência de uma falta de posição progressista / vanguardista nesse mural de Rivera, o que seria uma permanência “passadista”, ou superada naquele contexto artístico. A comparação dos corpos femininos apresentada nas duas imagens, a pose e a figuração da Vênus e da Terra são um tanto semelhantes, porém aparentemente uma influência mais marcada do mexicano seriam mesmo os afrescos de Michelângelo e isso se percebe nos músculos corpulentos dos corpos pintados em Chapingo.

Traba justifica essa alegada falta de vanguardismo (a autora fala até em reacionarismo estético mesmo) do muralismo mexicano a sua posição política revolucionária. Aproxima o muralismo mexicano com o realismo socialista soviético.

[...] Ya se sabe que las revoluciones políticas son conservadoras y antiestéticas. Lo fue la rusa (y lo sigue siendo), lo fue la mexicana, y trata de no serlo – quién sabe con cuantas posibilidades de éxito-, la cubana.

El reaccionarismo estético de los muralistas fue pues fatal y normal.

El reaccionarismo de sus acólitos en nuestros países marcó un hecho desgraciado, que atrasó nuestro ingreso a la revolución del arte contemporáneo en treinta años. Estas son las desastrosas “implicaciones”. (*apud* RODRÍGUEZ, 1964)

As críticas de Marta Traba ao muralismo mexicano e as suas influências em outros movimentos artísticos inspirados parece muito condicionada a sua apreciação sobre as influências políticas e os engajamentos

na arte. Certamente o muralismo se valeu de uma proximidade com o governo mexicano, com as propostas políticas e educacionais do ministro Vasconcelos com relação à democratização da cultura para uma população majoritariamente analfabeta. Nesse contexto o debate acerca da estética figurativa parece que precisa ser matizado.

Essa relação entre a arte e a política é explorada pela crítica de arte Aracy Amaral (2003). Explorando esse debate de forma um pouco mais favorável à posição que advoga uma função política para a arte, Amaral desenvolve um raciocínio onde a profissionalização do artista e sua independência formal se relacionam em um contexto mais complexo. Assim, a autora relata que

Antes da separação artífice-artista, aquele que se iniciava como aprendiz numa corporação de ofício visava à sua profissionalização para um fim definido: ser pintor real, retratista da burguesia, ourives, escultor de peças comemorativas de personalidades ou eventos, produtor de vitrais, de mobiliário, encarnador de imagens, tapeceiro para ambientes luxuosos, ilustrador de livros, decorador etc. A partir do século XIX, a par da Revolução Industrial e da invenção da fotografia, observamos uma alteração da função social da arte e vemos artistas (já precursores de uma disfunção?) que, embora objetivando a venda de sua produção para sua sobrevivência, pintam em pura especulação (como os impressionistas), sem preocupação imediata com o destino de sua obra. Principiam a comunicar-se consigo mesmos, ou com outros artistas seus companheiros. O mercado, o reconhecimento por outros fora de seu círculo imediato, é fenômeno posterior a seu trabalho, e independente dele. E esse desligamento grave do artista da sociedade dentro da qual vive não deixou de ser uma ruptura, consequência da postura romântica: do indivíduo isolado, o artista como rebelde, o artista “maldito”, etc. Assim, a venda, o comentário sobre a obra, sua circulação física ou como notícia estão desvinculados de uma função. (AMARAL, 2003 p. 04)

Essa relação social que se estabeleceu entre o artista e a sua produção é explorada ainda pela autora, abordando como isso se desenvolve no contexto histórico da América Latina.

Sentindo-se marginais a uma injustiça social clamorosa, sensíveis às agitações que buscam alterar as estruturas sociais, os artistas percebem a distância entre o seu trabalho e a realidade social. Daí o desejarem dela participar de maneira mais efetiva, sobretudo num continente de grandes desníveis, como a América Latina. O México, por sua revolução social e pela presença do muralismo que, a partir de 1922 (e já anteriormente na inspiração eloquente de Posada, com suas ácidas gravuras), torna-se para todo o continente, tanto norte

como sul, a grande influência a vigorar nos anos 30 entre aqueles que se definem politicamente. (AMARAL, 2003 p. 19)

A influência do muralismo enquanto movimento artístico e com suas concepções de retratar as lutas sociais de segmentos da sociedade mexicana e indígena se fez sentir em outros países, como foi o caso do muralismo na Bolívia. Tomo por base aqui a pesquisa que realizei sobre esse tema (BARBIAN, 2021) para descrever como o muralismo boliviano se fundamentou nessa raiz do movimento mexicano.

Dessa forma, o movimento muralista que se desenvolveu na Bolívia é passível de ser entendido a partir de influências internas e externas que recebeu, em relação à sociedade e arte bolivianas. Aqui, Fernando Calderón, em debate com Javier Sanjinés (1999), enumera algumas dessas características e a forma como elas se inter-relacionam. Vejamos o que dizem os autores bolivianos sobre o tema

F.C: Algo así, pero déjame explicarte mejor eso del “adentro” y del “afuera”. Tanto en la tradición estética, como en el proceso histórico, resulta imposible entender la producción de los muralistas bolivianos sin tomar en cuenta a los tres grandes mexicanos: David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco. La influencia de estos muralistas en la pintura latinoamericana se extiende desde México hasta Chile. Pero es en Bolivia que, debido al acontecimiento revolucionario, los muralistas mexicanos tienen su mayor impacto. Los tres grandes muralistas se vinculan, por otra parte, con la pintura norteamericana. Existe, por ejemplo, una muy interesante literatura que explica la influencia que Siqueiros, Rivera y Orozco tuvieron en la historia del arte norteamericano. Como bien sabes, el hecho estético que más resalta aún más allá de la historia de los murales censurados en el Rockefeller Center de Nueva York es la influencia que el muralismo mexicano tuvo en el gran pintor norteamericano Jackson Pollock, quien innovó materiales y técnicas a partir de las enseñanzas de David Alfaro Siqueiros. (CALDERÓN, 1999 p.18)



Figura 9 - Man at the crossroads (1933)

Diego Rivera

4,80 x 11,45 m (original)

Rockfeller Center (destruída) réplica – Palácio Bellas Artes, México

Nessa análise se evidenciam as condições em que se estabeleceram as bases artísticas para a afirmação desse movimento artístico fora do México. Assim, o sociólogo boliviano entende que as influências do muralismo em seu país se apresentam dentro de um sistema onde a atuação das chamadas “forças externas”, ou seja, de características da estética da arte mural mexicana, se envolvem em um jogo de influências que resultam nessa forma peculiar de produção artística, como é o caso da arte estadunidense (com o caso específico já citado de Jackson Pollock) que também recebeu influências de Rivera. (BARBIAN, 2021 p. 7)

Enquanto Calderón estava se referindo a uma preponderância das influências externas à Bolívia, Sanjinés se propõe a dar destaque às questões internas, falando do contexto político e cultural de seu país.

S: Sin duda que los “adentros” y “afueras” tienen una función estética revolucionaria muy importante en el proceso que va del modernismo al vanguardismo. Hay un vanguardismo “interno”, centrípeto; otro “externo” y centrífugo. Este último, el centrífugo, es plenamente europeo porque busca anexarse a lo universal. Es el vanguardismo de Vicente Huidobro. Su *Altazor* es una búsqueda incesante de significantes que abandona lo local, lo americano, para generar un lenguaje universal totalmente nuevo. El movimiento centrípeto, sin embargo, que se ubica más próximo a la dialéctica entre el “adentro” y el “afuera”, es el vanguardismo de Vallejo y de Neruda. Creo que tus reflexiones van ligadas a este proceso de síntesis entre lo universal y lo local, entre lo europeo y lo americano. (CALDERÓN, 1999 p. 21)

O muralismo na Bolívia pode ser descrito a partir da atuação de duas vertentes de artistas, grupos e sua respectiva produção. Nesse contexto colocam-se de um lado o trabalho do *Grupo Anteo*, onde participaram Gil Imaná (1933 – 2021), Lorgio Vaca e Walter Solon Romero (1927 – 1999) e, por outro lado, a produção dos irmãos Miguel Alandia Pantoja (1914 – 1975) e Oscar Alandia Pantoja (1925 – 2009). Porém, a obra considerada como seminal para esse movimento foi produzida pelo lituano Juan Rimsa (1903 – 1978) e seus alunos em Sucre, na Academia Zacarías Benavides. Trata-se do mural *Fiesta Andina*, que já traz a temática andina e indigenista muito marcada¹⁴.



Figura 10 - Fiesta Andina (1944)

Juan Rimsa e alunos

Mural sobre gesso

2,71 x 4 m

Antiga casa de Josefina Reynolds, Sucre – Bolívia

<https://www.facebook.com/artebolivianocontemporaneo/photos/-fiesta-andina-juan-rimsa-y-sus-alumnos-del-curso-superior-de-bellas-artes-rimsa/10158010672314476/>

Um discípulo de Rimsa, que se tornou um dos muralistas mais destacados da geração do Grupo Anteo foi Gil Imaná. Junto com seu irmão Jorge Imaná, e, com Solón Romero, ele realizou murais na sua cidade natal (e de

¹⁴ Gil Imaná Garrón – MNA Según yo - https://www.youtube.com/watch?v=ZxrznQLL_jl

fundação do grupo), Sucre. Se destacam os murais que executou na Companhia Telefônica de Sucre e em parceria com sua esposa, a também artista e ceramista Inés Córdova (1927 – 2010), onde trabalharam o mural a partir das técnicas da cerâmica.

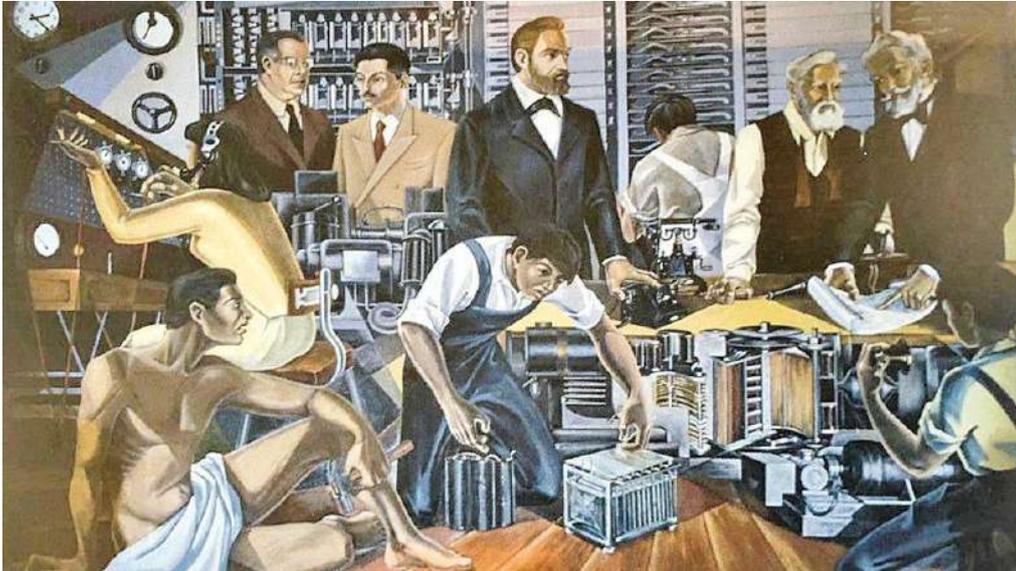


Figura 11 - *Historia de la Telefonía* (1954)

Mural

Cooperativa de Telecomunicaciones de Sucre – Bolívia

<https://www.opinion.com.bo/articulo/cultura/generacion-52-pierde-muralista-pintor-gil-imana/20210128191133805674.html>



Figura 12 - *Pachamama*

Gil Imaná e Inés Córdova

Mural – cerâmica

<https://twitter.com/flaviadasbo/status/1250090787943206913?lang=gu>

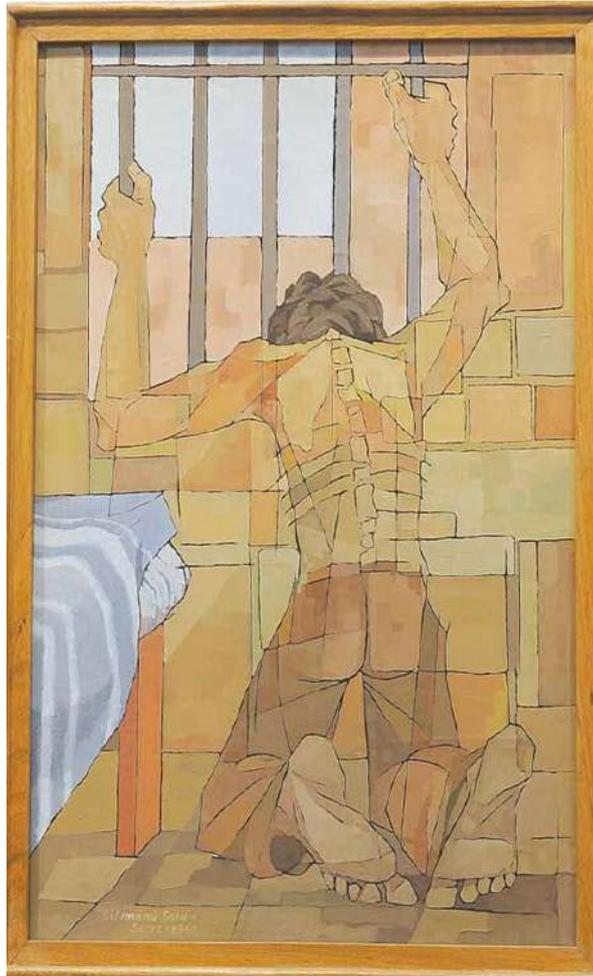


Figura 13 - Encarcelado (1960)

Óleo sobre tela

86 x 59 cm

Museu Nacional de Artes de La Paz – Bolívia

<https://www.facebook.com/artebolivianocontemporaneo/photos/encarcelado-gil-imana-pintor-dibujante-grabador-escultor-y-muralista-gil-iman%C3%A1-n/10155131467289476/>



Figura 14 - Gil Imaná – Tiempo de Soledades

Com relação à obra de Gil Imaná, é interessante que ele se origina nas abordagens sociais, na chamada Geração de 1952. Mas, como aponta a historiadora da arte Teresa Gisbert (1926 – 2018), (em artigo publicado no site do jornal *Opini3n*, noticiando a morte do artista) assim que o grupo *Anteo* se dissolve, Imaná passa a trabalhar em La Paz, na d3cada de 1960. A partir da3, Gisbert afirma que o artista abandona a “dial3tica demag3gica” da pintura social e passa a produzir trabalhos inspirados no ind3gena do altiplano, na rela33o homem-terra e mais notavelmente da m3e com o filho¹⁵, apresentando a paleta marcada pelo ocre, o preto e alguns toques de vermelho.

Por su parte, el historiador Pedro Querejaz3 indic3 que la tem3tica de su obra tiene como sujeto centro a la mujer, en la que es evidente la relaci3n del ser humano-paisaje, la mujer-tierra, la madre-ni3o y la tierra Pachamama. “El paisaje es del altiplano, en su inmensidad, en su visi3n c3smica y el de las monta3as, la planicie, los animales y los caser3os, en su visi3n de detalle; pero siempre el altiplano”, escribe el autor en “Historia de la pintura en Bolivia en el siglo XX”.



Figura 15 - Lorgio Vaca - ASOCIACI3N DE RADIOAFICIONADOS SANTA CRUZ DE LA SIERRA

Lorgio Vaca nasceu em Santa Cruz de La Sierra no ano de 1930, estudou na Universidade de Sucre e no Rio de Janeiro. Fundador do grupo *Anteo*, tem uma produ33o art3stica marcada por experimenta33es e t3cnicas de cer3mica aplicadas ao mural. Sua tem3tica apresenta um car3ter de den3ncia pol3tica aliado com quest3es formais onde se destacam seu expressionismo e seu colorido, tanto em sua produ33o pict3rica quanto em seus murais de

¹⁵ <https://www.opinion.com.bo/articulo/cultura/generacion-52-pierde-muralista-pintor-gil-imana/20210128191133805674.html>

cerâmica. Alguns de seus murais já foram atacados e censurados por expressarem posições políticas, como foi o caso de “Celebración de Montero” que foi, em 2007, atacado a golpes de cinzel, por militantes ligados à direita *cruceña*, por apresentar uma representação do rosto de Che Guevara e da bandeira andina Wiphala¹⁶.

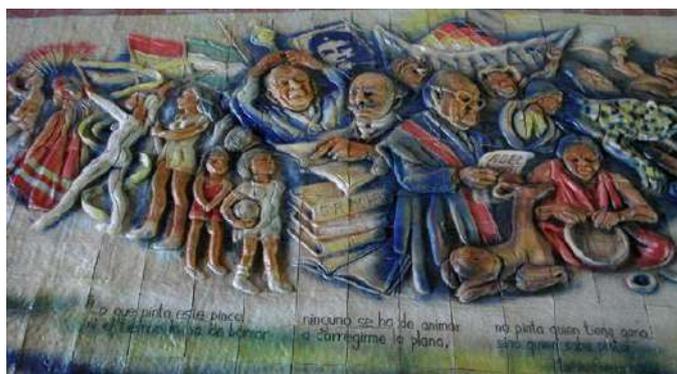


Figura 16 – *Celebración de Montero* (2007) – Detalhe
Lorgio Vaca

Mural – cerâmica

Município de Montero – Santa Cruz de La Sierra – Bolívia

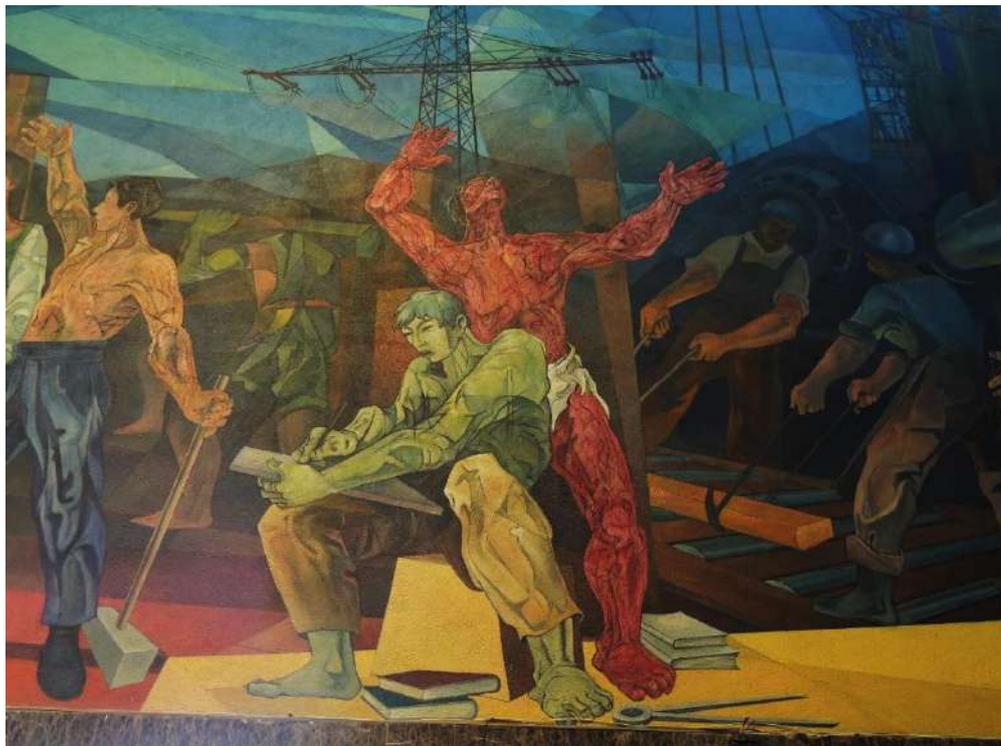
<http://photos1.blogger.com/x/blogger/6771/1579/1600/921138/muralcentro.jpg>

Respondendo aos ataques à sua arte, Lorgio Vaca aponta para questões sociais, culturais e políticas que se tornam cada vez mais violentas em relação à liberdade artística. A essa hostilidade e essa política de silenciamento contra grupos considerados subalternos, indígenas e camponeses, o artista se propõe a manter seu trabalho em arte social, aberta e pública.

Por su parte el artista ante la polémica señala que “El arte es un combate, en el arte hay que poner el pellejo”, reflexionando sobre los sucesos. En una entrevista en la sección “Cultura, entretenimiento y Arte” (www.la-epoca.com) agrega: “Y esto me hace pensar; ¿no será que estamos descuidando la educación de nuestra juventud?, ¿no será ésta una señal de que nos hemos equivocado y en lugar de educar a nuestros jóvenes para la vida estamos dejando que ellos, que son nuestra esperanza en un futuro de paz y solidaridad humana, se deslicen por los peligrosos abismos que llevan a la destrucción? ¿Cómo sería una ciudad en la que se respetaran sólo los gustos, las ideas y los intereses de un grupo? Seguramente no sería muy diferente a la ciudad que estamos viviendo ahora”.

(<https://robertoguerra.wordpress.com/2007/02/13/destruyen-mural-de-lorgio-vaca-en-santa-cruz-de-la-sierra/>)

¹⁶ <https://robertoguerra.wordpress.com/2007/02/13/destruyen-mural-de-lorgio-vaca-en-santa-cruz-de-la-sierra/> (acesso em 07/09/2024)



Figuras 17 e 18 - Walter Sólón Romero – Murais do Museu da Revolução (detalhe)– La Paz, Bolívia (fotos do autor)

O gigante Anteu, filho de Poseidon e Gaia que se rebelou contra Zeus e os deuses do Olimpo, passando a reinar sobre a região da Líbia, no norte da

África, retirando suas forças a partir do contato direto com a terra. Esse é o personagem que inspira esse grupo de artistas que apresenta no próprio nome as ideias de rebelião contra um sistema estabelecido, nesse caso, a arte acadêmica. Assim, os muralistas do *Anteo* se caracterizaram pela busca de uma arte com valorização de questões relativas às lutas sociais e pela valorização da terra, o que se reflete na forma como trabalham as figuras, composições e narrativas presentes nos seus trabalhos¹⁷.

Gil Imaná (2015) aponta a amizade, a fraternidade, o respeito como valores que nortearam a criação desse coletivo de artistas. *Anteo* foi fundado em Sucre, na década de 1950 quando os então jovens artistas *chuquisaqueños* fizeram a Sólon Romero que estava se recuperando de um acidente de avião na cidade, que é capital departamental de Chuquisaca e primeira capital boliviana¹⁸ quando da independência, atual “capital constitucional” do país.

Esse grupo de artistas apresenta uma posição indigenista, traduzida em uma temática e estética que se colocam como uma revalidação de uma cultura ancestral, mas a partir de um ponto de vista não estritamente indígena, ameríndio. Ou seja, o elogio às culturas originárias não é construído pelos próprios, mas por não-indígenas, o que deve ser destacado. O contrário da proposta indianista, que parte dos próprios indígenas.

Assim, os artistas muralistas bolivianos, ao se enraizarem nas proposições indigenistas, se tornam o fio condutor da chamada *Arte Social Boliviana* (SAENZ, 2013). Essa denominação de estabeleceu a partir da adesão dos muralistas à Revolução de 1952 e, conseqüentemente, sua diferença e oposição aos artistas da vertente *abstrata* na Bolívia.

O historiador da arte boliviano Pedro Querejazú (*apud* SAENZ, 2013 p. 8) apresenta algumas das contradições internas que esses artistas de vertente social apresentam em relação a suas posições estéticas e militância política. Assim, Querejazú apresenta as tensões que se estabelecem entre o projeto e a execução, colocando no contexto dessa produção aliada às propostas de mudanças sociais da Revolução, as seguintes questões:

¹⁷ https://correodelsur.com/cultura/20150322_grupo-anteo-dos-artistas-mantienen-viva-su-historia.html

¹⁸<https://www.proceso.com.mx/cultura/2021/2/10/gil-imana-el-muralismo-boliviano-257976.html>

Parte de los postulados de los artistas revolucionarios es hacer una pintura, un arte al pueblo, de ahí la importancia de la pintura mural que, pese a que se pretende llegue a todos y sea vista por todos, desarrollada en lugares públicos, no todos los ámbitos pintados son asequibles al público. Por otro lado, gran parte de la producción artística de estos pintores se realiza en lienzos, es decir, una pintura de caballete, en el fondo y en la forma, un medio totalmente burgués. Solón se preocupa sin embargo de la recuperación de las técnicas antiguas del tapiz y del tejido, considerados como el arte supremo prehispánico en el mundo andino, y al mismo tiempo se empeña en trabajar el dibujo, un medio al alcance de todos. Lorgio Vaca, en los setenta finales, realiza un muralismo cerámico, reivindicativo y decorativo, realmente a la vista y al alcance de todos. (*apud* SAENZ, 2013 p. 9)

A arte social é assim classificada também pela sua condição de se postar em relação à Revolução de 1952 como divulgadora dos ideais que motivaram o processo político, e que vai servir para a elevar a conscientização do povo. Assim,

Esta corriente social parte de la idea de acompañar las luchas e interpelar desde la historia contada en muros y lienzos al pueblo y de manera especial al indígena convertido en campesino, al minero y al obrero de las fábricas, para crear una “conciencia revolucionaria”, que logre la reivindicación social y económica del proletariado. La ideología marxista, la influencia de Trotsky y de los grupos anarquistas, además de la los planteamientos sobre el indígena y el marxismo de Mariátegui, son las bases doctrinarias que conducen a estos artistas. (SAENZ, 2013 p. 10)

Retomando o diálogo entre Calderón e Sanjinés, as origens do muralismo na Bolívia são tratadas no contexto da tensão entre as influências internas, da cultura originária boliviana e influências externas (os artistas mexicanos). E isso se relaciona também com a própria dinâmica revolucionária, seus avanços e suas contradições.

J.S.: Bien, ¿cómo ves tú los orígenes, el desarrollo, y los significados del muralismo como hecho estético relevante de la modernidad en Bolivia?

F.C. Una primera reflexión sobre el muralismo nacido en las minas de Oruro, con Miguel Alandía Pantoja, y en Sucre, con Walter Solón Romero y el grupo Anteo, es que éste busca la integración del adentro y del afuera. Aún más, lo diría que el afuera permite buscar el adentro, produciéndose así la construcción de significados del mundo moderno. A mi juicio, se trata de los significados de la modernidad que están relacionados con otro tema, el del mito nietzscheano del eterno

retorno. En otras palabras, el significado o los significados de la Revolución tienen que ver con su voluptuosidad y con su destino trágico.

J.S.: Como si los excesos de la Revolución si la devoraran. (CALDERÓN, 1999 p. 17)

Os dois autores passam a dialogar sobre as influências externas e as internas para o desenvolvimento de uma tradição inovadora no movimento muralista. O muralismo boliviano apresenta assim as suas particularidades com relação ao mexicano. Isso se dá em relação ao impulso que a Revolução de 1952 confere a esses artistas, que também passam a ser conhecidos como “Geração de 1952”.

Reproduciendo esta figura para el caso boliviano, podríamos decir que la mirada universal del arte moderno que trae el muralismo mexicano, es la que permite a nuestros pintores explorar la tradición vernacular, guiados por ese otro grande nuestro, Cecilio Guzmán de Rojas, quien también logra una síntesis entre lo universal y lo vernacular. Gauguin está presente y, fíjate bien, Cézanne también influencia las figuras clásicas de Alandia Pantoja. Podría incluso añadir que muchas de las figuras e Walter Solón tienen que ver con la pintura de Velázquez. Esos rostros esqueléticos, de bellos reflejos, y de una luminosidad tan atrayente, pueden también ser encontrados en Solón Romero. Y si esto es así, entonces los nuestros también pasan a ser pintores clásicos porque hacen retratos de sí mismos a partir de un viaje crítico hacia el pasado universal. Yo diría que, de alguna manera, podemos plantear la hipótesis de que lo moderno en Bolivia sólo se descubre gracias a la modernidad europea que pasa por México y su Revolución. [...] (CALDERÓN, 1999 p. 19)

Assim se coloca a influência da proposta estética encarnada no *indigenismo*, que tem como grande precursor na arte boliviana o trabalho de Cecilio Guzmán de Rojas (1900 – 1950) e sua icônica representação “mestiça” de um Cristo indígena. Nesse aspecto a crítica desenvolvida por Sanjinés coloca algumas importantes ponderações e provocações. Seria necessário o indígena buscar a linguagem do colonizador para ser ouvido?



Figura 19 - Cristo Aymara
Cecilio Guzmán de Rojas
Óleo sobre tela, 1939
[acervo não localizado]

J.S.: [...] Una de tales posturas, cultivada por los procesos estéticos de la modernidad, es el mestizaje ideal que aparece en las pinturas de Cecilio Guzmán de Rojas, a quien tú mencionas. Concuero con tu análisis, pero cuestiono el “efecto social” de estas posturas ideales, homogéneas, que tantos problemas nos han causado. El “Cristo Aymara”, de Guzmán de Rojas, por ejemplo, muestra toda la energía indígena que Franz Tamayo alaba en la *Creación de la pedagogía nacional*. Pero si el indio es depositario de esta energía, éste debe adquirir la lengua española y transformarse en el Calibán culto y mestizo, des que habla críticamente nuestro amigo Roberto Fernández Retamar cuando refuta al arielismo latinoamericano. Se trata pues de un mestizaje homogéneo, idealizado, guardián de esta herencia europea que descubre lo vernacular. Me parece que aquí nace el “aura” de la modernidad boliviana [...] El mestizo idealizado no está presente sólo en la obra artística; ésta, por el contrario, sirve también de vehículo para el mensaje social que brilla en su homogenizadora totalidad. “El Cristo Aymara” es un indígena transfigurado, de radiante plenitud, apoteósico. Y lo que me parece problemático es que esta radiante plenitud distorsione la realidad, bañándola de un dudoso fulgor. A pesar de su fuerza estética, estas visiones idealizadas son, en mi criterio, conflictivas porque desdibujan la memoria del oprobio, del pasado colonial no superado. [...] (CALDERÓN, 1999 p. 20)

Assim, as tendências indigenistas no muralismo boliviano se encontram matizadas por influências estrangeiras (o muralismo mexicano e a arte europeia). Sanjinés apresenta uma problemática bastante tensa nesse aspecto ao apontar o caráter “idealizado” da figura do indígena, tal qual presente nos murais.

Miguel Alandia Pantoja e a Revolução Boliviana (1952)¹⁹



Figura 20 - Miguel Alandia Pantoja (Potosí, 1914 – Lima, 1975)
Lucha del Pueblo por su Liberación, Reforma Educativa y Voto Universal (1964)
Pintura mural (piroxilina)
5,80 x 4,35 m
Museo de La Revolución, Plaza Villarroel, La Paz - Bolívia

Miguel Alandia Pantoja foi um artista com uma atuação política e social muito fortes. Tendo raízes indígenas, se fez valer dessa ancestralidade para manifestar em sua arte uma marcante relação entre o caráter indigenista e suas posições de classes e políticas, que eram seu alicerce enquanto militante do POR (Partido Obrero Revolucionario) na Bolívia. Assim, no trabalho de Pantoja, podemos encontrar algumas expressões das posições étnico-raciais e políticas do artista, que foi militante trotskista e indigenista.

No contexto histórico, destaca-se que mural acima reproduzido foi elaborado em um período pós-revolução de 1952. Tendo sido essa um movimento da burguesia boliviana, mas com caráter democrático-nacionalista, e contando com a participação organizada de sindicatos de trabalhadores e

¹⁹ Texto editado a partir do escrito pelo autor para o Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em História da Arte no IA/UFRGS (BARBIAN, 2021)

movimentos sociais de indígenas, estudantes artistas e intelectuais. Foi, então, um movimento em que diversas reivindicações classistas e dos grupos indígenas estavam em jogo.

A imagem, que integra um conjunto de murais produzidos para um museu/mausoléu²⁰ construído em memória dos mártires da Revolução, apresenta elementos formais característicos da produção de Alandía, como os personagens estilizados, uma reminiscência do movimento indigenista boliviano, e o uso de uma paleta de cores com destaque para o amarelo, o vermelho e o verde. (BARBIAN, 2021 p.42)

Ao observarmos a composição do mural, vemos uma figura feminina, em grandes proporções que, segurando um livro, distribui, como dádivas, bens do conhecimento, dos saberes e das ciências que são conquistados e construídos através da educação (BARBIAN, 2021 p.42). Assim, se evidencia uma narrativa (que se percebe no muralismo boliviano, naquele sentido da arte se tornar um instrumento de comunicação e conscientização das massas), onde a liberdade é conquistada na luta. Assim, o artista afirma que o poder de construção dos conhecimentos e a conquista do direito à educação pública e gratuita é um fato a ser comemorado e defendido por todo o povo (BARBIAN, 2021 p.42).



Uma importante dimensão, presente nos trabalhos de Pantoja, é a das lutas de classes. Como apresentado anteriormente, a política é um elemento muito importante na narrativa do artista. Como militante trotskista, é através dessa ótica que ele elabora a sua visão da história boliviana, como um resultado de lutas empreendidas pela classe trabalhadora e pelos indígenas.

²⁰ A construção do prédio onde estão expostos os murais de Miguel Alandía Pantoja e Walter Solon Romero foi encomendada pelo então presidente boliviano Víctor Paz Estenssoro.

Assim, da mesma forma em que a classe trabalhadora se coloca em luta por direitos, as oligarquias bolivianas, temendo os resultados desse processo, se coloca na reação. É assim que Pantoja demonstra esse conflito social, apresentando dessa forma na composição do mural que as mesmas vitórias, no âmbito da educação, devem ser defendidas porque a reação imperialista e das oligarquias está à espreita, para golpear e destruir os avanços sociais (BARBIAN, 2021 p. 42).

Vemos assim, na parte superior do quadro, ao fundo, um cenário de convulsão, com figuras distorcidas em meio aos prédios e lápides de um cemitério, se colocando numa espécie de violenta luta, onde as torções dos corpos nos ambientam em um contexto de tensionamentos e surge, bem ao fundo, um personagem verde, com uma mão gigantesca segurando um punhal que busca golpear a figura feminina que está colocada em lugar de destaque e que representa a própria “educação”, sendo retratada como uma professora que leva sabedoria e conhecimentos às massas, na forma de um grande livro e uma letra (representada como um objeto concreto) que se propõe a alcançar ao povo.

A narrativa contida nesse mural é evidentemente política. Alandia Pantoja compreendia sua arte como um meio de mobilização popular em torno de causas concretas. A luta pela educação pública está dentro desse contexto. As imagens, mais que os textos, se tornam, então, um veículo nessa busca pela mobilização de corações e mentes, levando-se em conta as altíssimas taxas de analfabetismo entre as massas populares da Bolívia de então.

Uma tradição imagética boliviana que dialoga com o mural de Pantoja, e que é importante destacar aqui, é a das “*Virgens del Cerro*”. Trata-se de uma antiga iconografia onde a Virgem Maria personifica a montanha de Potosí, o “Cerro Rico” de onde se explorou uma das mais profícuas minas de prata do mundo, sendo que, derivando dessa exploração colonial, a devoção cristã tem raízes nos cultos indígenas para a *Pachamama*, formando assim uma relação de sincretismo religioso.



Figura 21 - La Virgen del Cerro, anónimo potosino
Museo Casa de Moneda, Potosí

Las Virgens del Cerro e o mural de Pantoja

Essa imagem, da *Virgen del Cerro Rico* de Potosí²¹, é apresentada aqui como um exemplo do que foi descrito acima como essa relação sincrética, e funciona como referência para a composição do mural de Alandia Pantoja. De acordo com Luz Helena Caballero (2020), essa imagem é um exemplo da devoção popular boliviana, e é aqui colocada por apresentar a mesma composição triangular que será adotada no mural de Pantoja (BARBIAN, 2021 p.43).

²¹ <https://historiadelarte.uniandes.edu.co/cliio/septima-edicion/la-virgen-del-cerro-paisaje-e-imagen-sagrada/>

Elaborando uma descrição da imagem da Virgem e, em uma visão comparativa com o trabalho de Pantoja, pode-se descrever a imagem da seguinte forma:

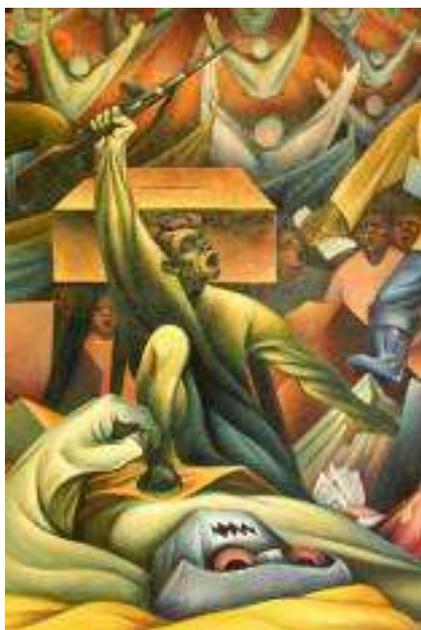
Posicionada em um lugar de majestade, no ápice da montanha (que forma o seu corpo) está a divindade mariana. Os mineiros, pequenos como se fossem miniaturas, andam pela montanha. A paleta de cores também é referência para o mural de Pantoja, onde vemos bem marcantes, as cores terrosas, ocre, vermelho em contraste com o azul celeste (BARBIAN, 2021 p 43).

Voltamos agora a observar detalhes no mural de Alandia Pantoja:



Outra comparação entre as imagens, que aponta para um diálogo ou referência entre as composições apresentadas, demonstra, porém, uma diferenciação fundamental, que aponta para importantes dimensões artísticas/narrativas. Se, no caso das imagens devocionais marianas, os indígenas se constituem em pequenas figuras (quase não se repara nelas) transitando pelo corpo da santa (que é o interior da montanha), no mural de Pantoja o povo pode ser observado como as figuras sem rosto, com os braços elevados que se colocam, de costas para o observador, de frente para a educadora. Porém, deve-se destacar também o grupo formado por um mineiro, uma professora e um indígena do altiplano boliviano que, juntos e com uma pose bastante afirmativa e decidida, caminham em direção ao futuro. Note-se que a questão étnica e política indigenista fica evidente quando observamos com atenção as feições desses personagens, marcadamente indígenas (BARBIAN, 2021).

A temática indigenista é muito presente no trabalho de Miguel Alandia. O artista mantém uma referência forte nas relações com a cultura e manifestações artísticas dos povos do altiplano boliviano, em especial da etnia Aimará, o que é perceptível nas opções e soluções estéticas que são trabalhadas em seus murais.



Levando ainda a narrativa do mural para a abordagem dos conflitos inerentes à Revolução de 1952 temos outro personagem a destacar no mural, que é um jovem empunhando um fuzil. Sua presença nesse cenário não é gratuita. Devemos levar em conta que a luta armada na Bolívia se tornou uma forma de política, em um país tradicionalmente marcado por uma série de golpes de Estado, onde as elites não tinham muitas vacilações em optar por utilizar das armas e de repressão militar para obter o poder político. Dessa forma, muitos camponeses, mineiros e estudantes buscavam se armar para a fazer a resistência e defender suas posições.

Importante salientar também que o personagem armado está postado em frente a uma urna eleitoral. Ele, com o pé, rechaça o ser grotesco que ameaça essa urna. Entre as leis que esse mural celebra está o direito ao voto, que foi conquistado pelos indígenas a partir dos desdobramentos dos movimentos revolucionários de 1952. Assim, na defesa dos direitos à educação e ao voto se coloca a presença do povo armado.



Com relação às ciências e ao pensamento ocidental, percebemos que Pantoja não os despreza se utilizados como uma forma de libertação e emancipação dos povos. Assim, podemos destacar a presença das bandeiras onde vemos a valorização de um acesso democrático às conquistas da ciência e dos saberes, como um direito da cidadania. Assim aparecem, representados na bandeira, instrumentos como um compasso, um esquadro e uma representação de modelo atômico, com os elétrons em órbita do núcleo. A ciência, quando apropriada pela elite econômica e cultural, se torna instrumento de dominação, mas quando apropriada pelo povo, se torna libertária. Essa é a mensagem que o artista parece transmitir (Barbian, 2021).

Por fim, na base do mural, encontramos uma figura ameaçadora contra a qual o rapaz armado se opõe com seu pé. Junto a esse personagem, com pose tão nefasta, encontramos alguns objetos que denotam origens de classe (uma cartola junto às pernas de uma mulher – cujo corpo está encoberto – e que lembra de situações sociais de exploração sexual), autoritarismo (um quepe militar junto à armas e objetos pontiagudos). Nesse contexto, podemos interpretar a narrativa do mural nos seguintes termos, a educação é libertadora para o povo que se torna então capaz de resistir à opressão, mas que deve estar sempre atento às ameaças do imperialismo e das elites que buscam, a todo momento, golpear governos populares e acabar com direitos duramente conquistados.



No período em que este mural foi produzido, ou seja, durante o segundo governo de Victor Paz Estenssoro (MNR), entre os anos de 1960 e 1964, estavam mantidas, então, as propostas ainda do nacionalismo burguês, enraizadas no processo revolucionário de 1952. Sobre esse período, podemos sintetizar algumas de suas características políticas, de acordo com a descrição de Everaldo Andrade:

O período de governos do MNR²² alçados com a revolução de 1952 terminou com o golpe de Estado de novembro de 1964, liderado pelo general René Barrientos, egresso das fileiras do próprio Movimento. A Revolução Cubana e a desestabilização econômica internacional fecharam as portas para oscilações reformistas e nacionalistas na América Latina. O MNR tornava-se um obstáculo, com sua base social instável e sua crescente incapacidade de controle das mobilizações de massa. A COB²³ retomava a sua combatividade original e nos centros mineiros fervilhava nova militância revolucionária.

O reordenamento econômico do capitalismo, por outro lado, implicava a retomada de conquistas sociais das classes trabalhadoras e elementos de soberania nacional obtidos no período pós-Segunda Guerra, conjuntura na qual a revolução de 1952 fora um caso exemplar. Na Bolívia o processo de contenção das mudanças já estava em curso pelo menos desde 1956, mas não fora suficiente. O regime do general Barrientos e sua política econômica correspondem ao aprofundamento dessa perspectiva, impondo ao país uma guinada quase sem limites em favor dos interesses dos Estados Unidos e dos grandes proprietários. (ANDRADE, 2007 p. 139)

É importante, ainda, que se compreenda algumas relações contidas no espaço em que o mural se encontra exposto, e para o qual foi projetado. O trabalho de Alandia Pantoja foi encomendado, como já referido anteriormente, para fazer parte do museu/mausoléu alusivo à Revolução de 1952. Mas ele não

²² O Movimento Nacionalista Revolucionário foi um partido político boliviano de caráter nacionalista burguês, que liderou a Revolução de 1952.

²³ Central Obrera Boliviana. Principal central sindical da Bolívia, fundada em 1952 no contexto da Revolução.

foi o único artista contratado para tal fim, tendo sua obra que dividir o espaço com outro muralista e criando com ele certas relações de tensão. Essas relações dão testemunho, então, de condições históricas e mesmo de embates e tensionamentos políticos entre os artistas. Nesse sentido, Andrade (2006) aponta alguns aspectos envolvidos na relação de Miguel Alandia Pantoja com a obra de Sólon Romero, junto a qual seu trabalho iria ser exposto.

Walter Sólon Romero, outro muralista talentoso, diretor nacional de artes plásticas na época e ligado ao MNR, fazia parte do grupo Anteo junto com o muralista Gil Imana. Ele entrou em choque com as concepções artísticas e culturais de Alandia no momento em que ambos iriam pintar os murais do Museu da Revolução. O muralista trotskista respondeu vigorosamente às críticas e escreveu artigos em que afirmava que Sólon pintara para a burguesia enquanto ele estava lutando nas ruas pela revolução. A disputa só foi resolvida por um inusitado sorteio em que os dois artistas dividiram 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. (ANDRADE, 2006, p. 154)



Figura 22 - Mural de Alandia Pantoja em seu contexto de exposição.

Tendo a Bolívia sofrido uma série de golpes de Estado durante todo o século XX, e em especial, em 1964, acontece, pouco tempo após a inauguração da obra de Alandia no Museu da Revolução, aquele que derruba o governo de Paz Estenssoro e leva ao poder os militares, tendo o presidente René Barrientos à frente. Esse período conturbado vai mais adiante levar ao poder um militar de esquerda, o presidente General Juan José Torres (1970 – 1971) e apresentar

uma experiência tão peculiar como a da Assembleia Popular de La Paz ²⁴, na qual Miguel Alandia Pantoja esteve presente como representante eleito pelos artistas. Porém, no mesmo ano (1971) o golpe do general Hugo Bánzer, que derruba Torres do poder, acaba com a participação popular na Assembleia e, com isso, começam a ser destruídos vários dos murais, e os de Miguel Alandia são alvo dessa sanha destrutiva da ditadura de Bánzer. É notável, então, a disposição das centrais sindicais bolivianas no sentido de defender os murais.

Quando el 18 de septiembre de 1980 se inició la demolición del edificio de la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia (FSTMB), que por entonces cobijaba también a la Central Obrera Boliviana (COB), los militares golpistas no tuvieron el menor reparo en deshacerse del mural titulado *Huelga y Masacre*, de 34 m², concluido en 1954. El mural, compuesto de una serie de seis (cuatro frisos o cenefas y dos cuadros grandes), era un manifiesto de protesta contra la explotación y un homenaje a los obreros caídos en la masacre de 1949. El Coronel Luis Arce Gómez, a tiempo de impartir órdenes de derribar el edificio de la Federación de Mineros, declaró enfático: «*Con la demolición de este edificio y la construcción de uno nuevo, más útil, se acaba la época del caos y la anarquía, y empieza una nueva favorable a los trabajadores que desde aquí han sido engañados permanentemente*». (MONTROYA, S/D)

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 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. (FSTMB *apud* ANDRADE, 2011 p 217)

A história boliviana no século XX foi marcada pela presença das lutas de classes e dos movimentos dos povos indígenas originários, que muitas vezes se confundem também com os operários, mineiros e estudantes. A política boliviana foi tão marcada pela instabilidade que os golpes de Estado se tornaram situações repetidas inúmeras vezes nesse período histórico.

A temática da revolução enseja a ideia da mudança, da ruptura. Dessa forma, a arte boliviana pode ser entendida nesse contexto, onde a atuação dos muralistas e, nesse caso, de Miguel Alandia Pantoja, se constitui em uma forma

²⁴ Sobre a Assembleia de La Paz (1971), o trabalho do cientista político boliviano René Zavaleta Mercado é fundamental para um maior entendimento desse processo que se estabeleceu como “duplo poder”.

de convocar as massas para se tornarem agentes históricos, lutando por seus direitos e por uma sociedade que atenda às suas demandas. Assim, os artistas se colocam como também agentes políticos, tendo o compromisso de refletir em sua produção a temática da luta social, estabelecendo sua arte como meios de convocação para a transformação revolucionária do mundo.

Refletindo sobre o seu trabalho como muralista, Alandia deixa marcadas as suas percepções acerca da existência de uma arte que, ao se comunicar com as massas, rompa com o sistema dos museus e com a pintura de cavalete. Em entrevista ao jornal *El Diario*, em 24 de janeiro de 1971, o artista afirma o seguinte

A pintura mural creio que é a pintura do futuro, não só por ser monumental e expressar as esperanças das grandes e amplas massas, senão também porque a transformação da sociedade impõe que, ao expressar-se de forma monumental, a plástica expresse o sentimento democrático e humano da sociedade em seu conjunto, ou seja, que a pintura mural deve substituir no futuro os pequenos museus em que hoje se conservam as obras mestras do passado. Meu maior desejo é sempre pintar murais, o que não me impede de fazer pintura de cavalete. (ALANDIA, 1971 *apud* ANDRADE, 2011 p 219)

Sobre concepções da arte enquanto instrumento de preservação e continuidade da memória, Didi-Huberman (2010) coloca a relação de monumentalidade de um trabalho artístico como importante dimensão nessa relação. Citando Robert Morris, pode-se colocar a seguinte reflexão:

Quando percebemos uma certa dimensão, o corpo humano entra no *continuum* das dimensões e se situa como constante na escala. Sabemos imediatamente o que é menor e o que é maior que nós mesmos. Embora isso seja evidente, é importante notar que as coisas menores que nós são vistas diferentemente que as coisas maiores. O caráter familiar (ou *íntimo*) atribuído a um objeto aumenta quase na mesma proporção que suas dimensões diminuem em relação a nós. O caráter *público* atribuído a um objeto aumenta na mesma proporção que suas dimensões aumentam em direção a nós. Isto é verdade durante o tempo que se olha o conjunto de uma coisa grande e não uma pequena. (MORRIS, *apud* DIDI- HUBERMAN, 2010 p. 123)

O mural, enquanto arte pública, se enquadra nesse contexto indicado por Robert Morris, enquanto caráter de objeto público, de grandes dimensões, o que marca a extrapolação de suas observações para além da dimensão íntima, familiar. E a dimensão pública da obra se articula com uma dimensão da

memória. A imagem está, nesse contexto, permanentemente se resignificando e Didi-Huberman aponta para essa questão, levantando a influência do que chama de *anacronismo* no estudo da História da Arte.

Isso não quer dizer que a história seja impossível. Quer simplesmente dizer que ela é anacrônica. E a *imagem dialética* seria a imagem da memória positivamente produzida a partir dessa situação anacrônica, seria como que sua figura de *presente reminiscente*. Criticando o que ela tem (o objeto memorizado como representação acessível), visando o processo mesmo pela perda que produziu o que ela não tem (a sedimentação histórica do próprio objeto), o pensamento dialético apreenderá doravante o *conflito* mesmo do solo aberto e do objeto exumado. Nem devoção positivista ao objeto, nem nostalgia metafísica do solo imemorial, o pensamento dialético não mais buscará *reproduzir* o passado, representá-lo: num único lance, o *produzirá*, emitindo uma imagem como se emite um lance de dados. (DIDI-HUBERMAN, 2010 p. 176)

O *anacronismo*, conforme descrito por Didi-Huberman, se constitui então em uma instigante proposta para se avaliar a permanência dos trabalhos murais de Alandia Pantoja na memória boliviana, quando nos atentamos para outra forma de entendimento e estudo da imagem, também proposta por Didi-Huberman, que é a forma como as “imagens tocam o real”. Citando Goethe, que dizia ser a Arte “o meio mais seguro tanto de alienar-se do mundo como de penetrar nele”, Didi-Huberman discute a forma como o estatuto da imagem e as questões relativas a verdade, representação, imitação, mimetismo se envolvem no mundo, provocam mudanças e sofrem reações.

Assim, podemos propor esta hipótese de que a imagem arde em seu contato com o real. Inflama-se, e nos consome por sua vez. Em que sentidos — evidentemente no plural — deve-se entender isto? Aristóteles abriu sua Poética com a constatação fundamental de que imitar deve ser entendido em vários sentidos distintos: poder-se-ia dizer que a estética ocidental nasceu inteiramente destas distinções. Mas a imitação, é bem sabido, já não avança senão de crise em crise (o que não quer dizer que tenha desaparecido, que tenha caducado ou que já não nos concerne). Portanto, seria preciso saber em que sentidos diferentes arder constitui hoje, para a imagem e a imitação, uma “função” paradoxal; melhor dizendo uma disfunção, uma enfermidade crônica ou recorrente, um mal-estar na cultura visual: algo que apela, por conseguinte, a uma poética capaz de incluir sua própria sintomatologia. (DIDI-HUBERMAN, 2012 p. 208)

A obra de Alandia Pantoja se encontra então contextualizada dentro de uma manifestação que, sendo tipicamente característica daquela região da América Andina, recebeu influências de artistas mexicanos e produziu uma forma própria de expressividade e de entender a função da arte e que o papel do artista seria trabalhar em favor das mudanças revolucionárias na sociedade.

Alandia Pantoja, além de demonstrar em suas obras a posição de defesa do indigenismo com um corte marxista, o que o coloca na tradição de José Carlos Mariátegui, que aliava marxismo e indigenismo para propor seu “socialismo indígena”, trazendo as comunidades incaicas do período pré-hispânico como um modelo a ensinar ao socialismo europeu, e não como algo arcaico e superado. (BARBIAN, 2021)

A arte mural latino-americana pode ter suas influências percebidas em trabalhos de grafitti e da arte urbana que estão presentes em nossas cidades. Esses exemplares de arte são produzidos por jovens artistas e coletivos que apresentam suas perspectivas sociais e suas visões críticas nessas imagens. Com imagens e cores geralmente muito fortes a crítica social que vem do movimento muralista está marcada na produção artística de rua, marcando nossas cidades com essas histórias de lutas e resistências.

Na realidade da América Latina, as lutas políticas de grupos invisibilizados como camponeses, operários, africanos e indígenas está manifestamente presente em várias dessas produções artísticas. Alguns desses coletivos de artes são compostos por integrantes que se reconhecem como membros da classe trabalhadora, outros têm na ancestralidade indígena e andina, sua marca e, também, existem coletivos de mulheres que têm, na arte urbana, um veículo para a divulgação e a mobilização em torno de suas mensagens políticas.

Bohnenberger (2016) aponta que as características conceituais presentes nessa arte mural urbana estão voltadas aos “propósitos muralistas de vincular arte e sociedade a partir de um programa ideológico” (BOHNENBERGER, 2016 pag. 48). Assim, a autora lembra que no México a função educativa era marcada nos murais, valorizando elementos indígenas sob a ótica da revolução mexicana. Os conteúdos (e as narrativas) desses murais devem ser de fácil entendimento do público. Dessa forma, se alcançam os requisitos necessários para que se realize a função do mural, sendo que “o

conteúdo ideológico muralista envolve a temática pública e a criação coletiva”. (BOHNENBERGER, 2016 pag. 48)

Como dito anteriormente, a produção de murais por coletivos de artistas se caracterizou como atividade artística marcante, com a participação de grupos sociais invisibilizados, como é o exemplo dos dois coletivos bolivianos “*Cementerio de Elefantes*” e “*Mujeres Creando*”. Ambos tratam da ancestralidade indígena em suas propostas de artes urbanas sendo que o primeiro trabalha com grafites muito inspirados nos murais de Miguel Alandia Pantoja e o segundo coletivo, como marcado em seu nome, é constituído por mulheres de origem indígena e que produz pixos e grafites com mensagens políticas muito críticas e provocativas, questionando as estruturas patriarcais, religiosas e colonialistas.

Coletivo Cementerio de Elefantes



Figura 33 – Sindicato de Artistas Revolucionários Alandia Pantoja (*Cementerio de Elefantes*)

Este coletivo, formado por jovens artistas bolivianos não esconde as suas vinculações políticas e suas raízes ancestrais. *Cementerio de Elefantes* tem uma grande produção de trabalhos em artes urbanas (*street art*), grafites e murais onde as mensagens políticas estão marcadas nas imagens e as narrativas que apresentam se colocam no ponto de vista de indígenas, camponeses e trabalhadores, bem como das mulheres indígenas.

Uma forte influência para o coletivo está na obra de Miguel Alandia Pantoja. Da mesma forma que o muralista, os artistas do coletivo se colocam como militantes em busca da construção de uma outra sociedade e como críticos ao passado colonialista que foi imposto ao continente americano, especialmente aos indígenas.

O grupo mantém em seu perfil na rede social Facebook postagens onde manifesta sua vinculação artística e política junto a Alandia Pantoja, inclusive realizando algumas palestras, cursos e outras atividades de formação e de divulgação sobre o artista e debates e campanhas para a preservação de sua obra.

Dessa forma, o coletivo se torna um agente na preservação do patrimônio artístico, mas, além disso, recupera para uma linguagem artística

contemporânea as mensagens políticas e sociais de Alandia Pantoja, sendo assim fonte de estudos para as aulas de história, trabalhando com as culturas indígenas da América Latina e sua visibilidade na sociedade contemporânea e com as perspectivas de descolonização da cultura e da história na escola.

Um exemplo da atuação do grupo em favor da defesa do trabalho artístico de Pantoja pode ser visto no caso mural identificado e recuperado na cidade de Milluni (em plena região andina, um dos berços do movimento operário boliviano, dos mineiros, que organizou a revolução de 1952). Conforme apontei em minhas pesquisas (BARBIAN, 2022), esse foco de luta operária que estava em ruína se torna cenário dessa produção artística no mural pintado na sede do sindicato dos trabalhadores mineiros da cidade.

Assim, o coletivo se deparou com um mural de Alandia Pantoja que esteve por muitos anos escondido. Segundo conta o jornal *La Época*, na edição datada de 11 de setembro de 2017, os integrantes do coletivo encontraram o mural que esteve perdido por décadas ao pesquisar nos escombros do prédio. Então, passaram a buscar recursos e trabalhar na conservação e no reparo do mural. (BARBIAN, 2022)

Desde ese momento un grupo de compañeros de Cementerio de Elefantes, ha estado trabajando a todo pulmón en la protección del mural pues se encuentra en peligro de colapsar, la pintura está cada día más humedecida por las lluvias y el agua que se acumula muy cerca al muro. Estos días han estado trabajando en cubrir el mural y desviar el agua para que la humedad no siga dañando la pintura. La iniciativa, así como el mayor esfuerzo desplegado desde el día que se lo descubrió hasta hoy jueves 7 de septiembre, ha sido realizado por parte de este puñado de guerreros del arte que buscan preservar la voz del pueblo y sus revoluciones expresadas a través de la cultura.²⁵

²⁵ <https://www.la-epoca.com.bo/2017/09/11/cementerio-de-elefantes-y-la-recuperacion-de-un-hijo-de-miguel-alandia-pantoja/>



<https://rcbolivia.com/reconstruyen-mural-de-miguel-alandia-pantoja-descubierto-en-la-mina-milluni-de-el-alto/>

Então, como resultado dessa campanha (e dos pedidos de *Cementerio de Elefantes*) foi dada pelo próprio partido ao qual Pantoja foi militante durante sua vida. Assim, foi o Partido Obrero Revolucionario (POR) quem se colocou em apoio a essa campanha de preservação do mural, referindo Alandia Pantoja não só como grande artista, mas como alguém que foi coerente em sua arte e em sua posição política por mudanças revolucionárias na sociedade e em favor da libertação dos explorados na Bolívia. Demonstam também as suas críticas muito incisivas aos governos do MAS (Movimiento al Socialismo) que, no entender dos trotskistas do POR não seria o partido que realmente representa a classe trabalhadora. Porém a pressão surtiu efeito e o governo desse partido enfim assumiu a guarda e preservação do mural. (BARBIAN, 2022)



A análise formal do mural demonstra os elementos bastante característicos dos trabalhos de Pantoja. A paleta do artista está bem-marcada, as formas das figuras e sua distribuição na composição do mural, a dramaticidade das cenas e a forma de abordar o tema das lutas de classes e lutas de indígenas e mineiros é muito forte mesmo num mural que poderia ser considerado “menor” dentro da produção do artista. Encontrar essa peça foi então o início de um trabalho de recuperação e preservação da memória e do patrimônio histórico das lutas indígenas e operárias andinas – bolivianas. (BARBIAN, 2022)

Então, a própria ação de identificar, proteger e buscar a restauração desse mural se constitui em um ato de educação patrimonial que pode ser apresentado enquanto ação positiva e política do grupo de artistas. E assim também como eles se manifestam em sua rede social (Facebook), em seu perfil onde postaram as seguintes mensagens:

POR LA RECUPERACIÓN DEL MURAL DE ALANDIA PANTOJA EN MILLUNI CONVOCATORIA .

Con el fin y la responsabilidad que nos compete como ciudadanos de este país y a la vez nuestro rol de actores culturales , nos dirigimos a la opinión pública en general para construir y consolidar acción conjunta para la defensa de la obra del mas destacado artista revolucionario que tuvo nuestro país y latinoamerica, don Miguel Alandia Pantoja.

A pesar de las gestiones realizadas y el apoyo por parte de colectivos y personas, los compromisos asumidos por las autoridades y algunas instituciones publicas quedaron en cero. En nuestro afán e interés como colectivo nos hicimos parte gestora tratando de buscar alguna mano amiga ya sea institucional o personal que pueda aportar con recursos para la

recuperación del mural descubierto y abandonado en la localidad de Milluni por todas las instituciones publicas dedicadas al sector cultural, nos aproximamos a la dirección de patrimonio del ministerio de cultura para solicitar información con referencia al desarrollo de las gestiones, esperanzados en que existan recursos presupuestarios por parte del ministerio de cultura para la recuperación del dicho mural para la presente gestión, los mismos que a través de la dirección de patrimonio del mismo ministerio no quisieron darnos ningún tipo de informe, a pesar que como ciudadanos tenemos el derecho a que se nos informe fuimos tratados de mala manera y amenazados por parte del arquitecto a cargo para que no nos atrevamos a intervenir de ninguna manera con referencia al tema, sin tomar en cuenta que fuimos tan solo a ver la forma en que podíamos coordinar con ellos y sin tomar también en cuenta que todas las notas y entrevistas a todas las instituciones gubernamentales ya sean la fundación del banco central de Bolivia , la prefectura y las distintas instancias del ministerio las hicimos nosotros y no ellos, además de la intervención de emergencia que realizamos todos los días durante mas de una semana en el lugar, con el importantísimo apoyo de amigas (en especial nuestra anónima compañera) , amigos y la valiosa intervención de la unidad de restauración del ministerio de cultura . Es intolerable, mientras pueblos del mundo luchan por rescatar y preservar el legado cultural de distintas generaciones, en nuestro país ese legado del pasado y el presente para el futuro se encuentra en el abandono, una forma criminal de atentar contra nuestra cultura. Ningún país en el desarrollo de su economía puede forjar sus cimientos sin revalorizar y proteger su acervo patrimonial.

Para cualquier tipo de institución cultural ya sea de parte del gobierno, municipal, gobernación y fundación, hacer cultura no es hacer show. En este sentido convocamos a todos los interesados en ser parte de la recuperación del memorial de los trabajadores de Milluni masacrados por aviones y tanques el 24 de mayo de 1965, a organizarnos y unir fuerzas en torno al rescate del mural del artista de la revolución Don miguel Alandia Pantoja. Este sábado 3 de febrero a partir de las 4 de la tarde en el centro cultural fabril, que queda entre las calles Pichincha e Ingavi , edificio consuelo oficina 2 primer piso ,justo en plena esquina.

Cementerio de Elefantes – 01 de fevereiro de 2018
(<https://www.facebook.com/Cementerio-de-Elefantes-1861783357428271/photos/pcb.1975622736044332/1975621936044412/>)

A LA CLASE OBRERA, A LOS CAMPESINOS Y LAS MAYORÍAS EXPLOTADAS DEL PAÍS, COMO PROTAGONISTAS DE LA OBRA DE MIGUEL ALANDIA PANTOJA

Hace unos días compañeros del colectivo cementerio de elefantes, encontraron en el viejo campamento minero de Milluni, uno de los diecisiete murales que Miguel Alandia Pantoja dejó en el país.

Miguel Alandía es la expresión más alta del muralismo en el país y comparte este sitio con los mexicanos Orozco, Siqueiros y Rivera a nivel mundial. Lo particular en Alandía no está en sus grandes dotes como pintor, sino en su capacidad de ligar su creatividad a la lucha de las masas y mostrar hacia donde éstas se conducen en su rebelión cotidiana, pero no sólo lo hizo como intérprete sino como protagonista de estas luchas.

Pantoja usó como herramienta el marxismo, fue militante trotskista, su obra es parte de patrimonio político y cultural de la clase obrera para su emancipación, por eso rescatar su obra es importante para la lucha de la clase obrera, los campesinos y la mayoría explotada de este país. Hoy, ante la crisis cada vez más profunda del capitalismo, sucesivamente las masas se van rebelando, pero la ausencia de la clase obrera organizada en su propio partido es un obstáculo para que estas rebeliones se proyecten hacia la revolución social.

En el país, el gobierno del MAS se muestra tal cual es ante las masas, un partido burgués que no defiende el interés de las mayorías sino el de las transnacionales y la burguesía nativa. El menosprecio ante la noticia del hallazgo del mural de Pantoja por parte del Ministerio de Culturas no es casual; paralelamente el vicepresidente daba declaraciones denostando al trotskismo que firme sigue en la lucha por la emancipación de la clase obrera y la instauración de un verdadero gobierno de los explotados y oprimidos, el gobierno obrero-campesino que surgirá cuando la rebelión de los oprimidos eche del poder a la burguesía incapaz y del país al imperialismo. El indigenismo posmoderno del MAS que opone la complementariedad a la lucha de clases, desprecia el papel de la clase obrera. Saben que la tradición de la clase obrera se encuentra condensada en el Partido Obrero Revolucionario, en su programa, en sus libros, en su arte, por ende, en la obra de Alandía. El Partido Obrero Revolucionario se pronuncia para exigir a las instituciones gubernamentales, hagan las gestiones inmediatas, para el rescate, restauración y conservación de la obra de Miguel Alandía, al mismo tiempo hacemos el llamado a la clase obrera, campesinos y mayorías explotadas del país que son los protagonistas de la obra de Alandía a exigir, desde sus sindicatos y organizaciones, que el Estado asuma las acciones necesarias para preservar el mural, esto con el fin de acumular todo el arsenal necesario para seguir el camino que los explotados debemos seguir para lograr nuestra liberación: la revolución y dictaduras proletarias.

9 de septiembre de 2017

Comité Central del Partido Obrero Revolucionario.

(<https://www.facebook.com/PORBoliviano/posts/1331209566989099>)

Podemos notar nos textos destas postagens o carácter fortemente político que elas apresentam. Como visto, as diferenças de posição entre os partidários do trotskismo e do socialismo indígena (POR X MAS) se chocam e o coletivo se propõe enquanto instrumento de perpetuação da memória e da

preservação do legado de Pantoja, no que eles acabaram sendo vencedores ao garantir, ao menos em parte as reivindicações com o governo do MAS (Movimento Ao Socialismo).



Os artistas do coletivo *Cementerio de Elefantes* têm, conforme já apontado, como uma de suas mais fortes influências o trabalho de Miguel Alandia Pantoja. Uma das principais características do trabalho de Alandia Pantoja que é enaltecido pelos jovens artistas, em seus trabalhos de arte de rua, é a temática indigenista que é tão evidente nos murais de Pantoja. Sendo assim, esse jovem coletivo que trabalha com as técnicas do grafite e das pinturas murais em espaços públicos, abertos e de acesso democrático, com temáticas da crítica política e social bastante evidentes.

O grafite em análise para esta pesquisa foi produzido pelo *Cementerio de Elefantes* em um prédio de um condomínio (edifício Salgueiro), no bairro

Sopocachi da cidade de La Paz, Bolívia. Denominado como “Alegoria da Vida” e produzido como homenagem a Miguel Alandia Pantoja, o trabalho é constituído por uma figura feminina indígena, cercada de atributos que remetem à fauna e à flora dos Andes (e da Bolívia), bem como apresenta, também, elementos que remetem à características formais marcantes na obra de Alandia Pantoja, tendo em destaque a presença gráfica da assinatura “Alandia Pantoja” na base da imagem.

O mural foi realizado em meio ao festival “Vozes Libertárias - II encontro de muralismo latinoamericano”, em 2016. Lembrando a estrutura de um totem²⁶, a imagem feminina tem acima da sua cabeça a presença do condor, ave sagrada para os povos andinos. Decorando as suas vestes percebemos um ramalhete de flores, são as kantutas, consideradas como flores símbolos da Bolívia. Se observarmos a face da personagem e compararmos com outros trabalhos de Pantoja, em especial com relação à *Imilla* e à professora que é central do mural *La Educación*, percebe-se então que existe uma referência muito forte e evidente nesses traços; segundo seus criadores as referências às culturas andinas estão presentes na referência que a obra faz à ideia de que “assim como se recebe da natureza, também deve se dar. Assim como se recebe da vida, também tem que se doar. E Miguel Alandia Pantoja assim o fez com sua vida e com a revolução.”

Outro trabalho de arte de rua produzido pelo coletivo é a homenagem que o grupo prestou ao líder trotskista Guillermo Lora. No mural está reproduzido um retrato de Lora e outros elementos alusivos às raízes indígenas e às lutas da classe trabalhadora na Bolívia.

O mural em homenagem ao militante trotskista boliviano Guillermo Lora demonstra uma forma de levar para as ruas de La Paz uma celebração da vida e das lutas do militante revolucionário indígena. Menções à bandeira Wiphala se encontram junto à bandeira da Quarta Internacional, a organização política liderada por Trotsky e que teve na atuação de seus militantes bolivianos influência profunda na elaboração das Teses de Pulacayo, outra mensagem celebrada na composição do mural. Abaixo da menção a Pulacayo, uma faixa deixa antever as palavras “Asamblea Popular”, uma menção ao movimento

²⁶ https://www.pub.eldiario.net/noticias/2016/2016_11/nt161110/cultural.php?n=21&-alandia-pantoja-inspira-un-mural-de-33-metros

popular ao qual Lora e Alandia Pantoja participaram como delegados eleitos, e que foi uma avançada tentativa de organização de moldes socialistas (conselhos populares ou *soviets*).

O mural faz essa homenagem à luta de Guillermo Lora e apresenta as menções ao indigenismo como articulado a uma luta política. Isso fica evidente ao aproximar as bandeiras da Wiphala e do POR – Quarta Internacional – Movimento trotskista com os signos da foice, do martelo e o algarismo 4²⁷. Como já foi dito, a essas bandeiras políticas está relacionada a presença das consignas políticas das Teses de Pulacayo (1946), como já tratado nesse estudo, as teses ao congresso da FSTMB onde se estabeleceu uma das bases do trotskismo boliviano.

Outra faixa, encoberta pela de Pulacayo, apresenta as palavras “Asamblea Popular”. Trata-se da organização de um instrumento de lutas populares e operárias, organizado em La paz no ano de 1971 sendo eleitos delegados de sindicatos, organizações estudantis e indígenas para ser um “duplo poder” (ZVALETA MERCADO, 1977). A atuação de Guillermo Lora nessa Assembleia Popular foi marcante (Miguel Alandia Pantoja foi eleito delegado na base dos artistas, Lora foi eleito pelas bases mineiras. Ambos militando pelo POR).

Everaldo de Oliveira Andrade (2011) faz um relato sobre a importância dos debates sobre a arte, no contexto da Assembleia Popular (que o autor também chama de *Comuna de La Paz*). Assim, a presença de artistas na assembleia é apresentada como evidência da forma como as relações entre as transformações da sociedade com a arte era tratada no período.

²⁷ Os movimentos operário e socialista, desde o século XIX, inicialmente na Europa, passaram a sentir a necessidade de criar organizações que agrupassem os militantes em todo o mundo. Daí se criam as “Internacionais”, onde a Associação Internacional dos Trabalhadores (AIT) foi a primeira a surgir. Com a derrota da Comuna de Paris (1871) as tensões dentro da AIT pelo surgimento de “Partidos Operários” para disputar o Estado opunham marxistas e anarquistas. Surge então a “Segunda Internacional”. Com a Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918) essa organização entra em crise, os partidos social-democratas apoiando os créditos de guerra e sendo muito criticados por setores e personalidades como Rosa Luxemburgo. Anos depois, com a hegemonia do Partido Comunista da União Soviética e a figura de Lênin se organiza a “Terceira Internacional”, ou Internacional Comunista (Comintern). Porém, com o domínio de Stalin sobre o movimento comunista, grupos da “oposição de esquerda” articulados em torno da personalidade política e da liderança de Leon Trotski buscam se organizar em uma nova internacional, a “Quarta Internacional”. Essa organização internacional vai ser muito influente em setores do movimento operário boliviano, especialmente no POR, partido que, como já foi abordado nesse trabalho, estavam vinculados Guillermo Lora e Miguel Alandia Pantoja.

Os debates da Assembleia Popular refletiram em suas resoluções a presença dos artistas revolucionários. Uma resolução específica sobre esse assunto foi discutida refletindo o compromisso de um grupo amplo de artistas com os ideais do socialismo e que passavam a ocupar com crescente intensidade a cena cultural entre 1970 e 1971. O fato de a Assembleia não ter ignorado estes temas revelava, por outro lado, o alcance social de suas preocupações. O percurso destes artistas fora marcado anteriormente pela revolução de abril de 1952, desencadeadora do compromisso de uma nova geração de artistas com a política, realçando tendências culturais que já se desenvolviam no seio de uma juventude de intelectuais e artistas sufocados pela estreiteza de horizontes oferecidos pela oligarquia boliviana. As trajetórias pessoais do pintor e muralista Miguel Alandia Pantoja (1914 – 1975) e do cineasta Jorge Sanjinés sintetizavam em grande parte as experiências de toda uma geração de artistas. (ANDRADE, 2011, p. 213)

Assim, o mural celebra toda uma tradição artística e política. A imagem dos indígenas e dos trabalhadores aparece no mural e são agentes ativos nas suas lutas. Essa forma de apresentar uma narrativa é dinâmica. É a forma também presente nos murais de Alandia Pantoja, onde os personagens não são colocados em posição de serenidade e passividade. Pelo contrário, a tensão está muito presente nas composições e forma uma narrativa bastante vinculada nos conflitos sociais. Pode-se perceber isso também nesse mural, ao observar que, de um lado estão indígenas, trabalhadores, personagens utilizando máscaras de proteção contra gases venenosos e se abrigando sob as bandeiras do POR e da Wiphala. Nessa parte do mural está também retratado o rosto de Guillermo Lora. No lado oposto, uma forma de águia com traços de máquina, de arma ameaçadora, uma referência às políticas coloniais, imperialistas. Esse animal é combatido pelos trabalhadores com armas, fuzis e punhos cerrados. A luta de classes é assim retratada e rememorada enquanto forma de emancipação dos oprimidos.



Mujeres Creando

O coletivo de artistas mulheres que compõe o grupo tem como orientação política uma visão de luta antissistêmica, com algumas posições de orientação anarquista. Dessa forma, críticas às violências de gênero, à exploração capitalista, à religião católica, ao colonialismo estão muito presentes na arte dessas ativistas que se mantêm como, além de um coletivo de arte, um verdadeiro movimento que busca atender às reivindicações das mulheres no contexto andino e boliviano.



A produção artística do coletivo se constitui em grafittis, palavras de ordem pintadas nos muros, performances e instalações entre outras formas de atuação (teatro de rua, ação direta). Como movimento político, *Mujeres Creando* mantém ainda uma sede e uma rádio comunitária. O coletivo foi fundado em 1992 por Julieta Paredes, Maria Galindo e Mónica Mendoza e, em 2002 se dividiu em dois grupos, o remanescente da fundação que se manteve com a atuação da fundadora, Maria Galindo e o coletivo *Mujeres Creando Comunidad*, onde a atuação mais destacada é partindo de um feminismo comunitário proposto pela atuação de Julieta Paredes.²⁸

As ações heterogêneas do *Mujeres Creando* (que incluem, além dos grafites, greve de fome, performances, criação de periódicos e canal de televisão, assistência jurídica às mulheres, entre outras) congregam o desejo de “recuperar o espaço público que o sistema patriarcal vetou para as mulheres” (ALVAREZ,

²⁸DIAS, Taís Ritter 2022 in: <https://www.ufrgs.br/artevera/mujeres-creando-a-arte-como-forma-de-tecer-solidariedades/> (acesso em 09/06/2023)

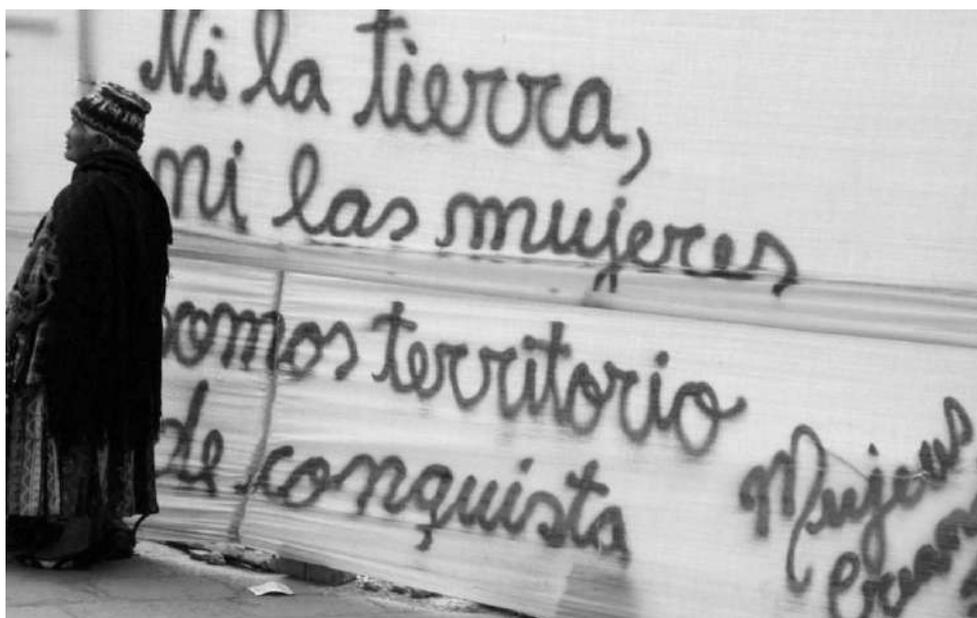
OJEDA, 2005, p. 37 [tradução livre]). Neste sentido, de acordo com Paredes (1999, p. 17), o grafite constitui-se como “um método, uma forma ou uma estratégia de luta” que visa instaurar a possibilidade de uma outra relação da mulher com o espaço público. (DIAS, 2022)



A produção dos grafites apresenta uma característica de escrita de aforismos onde as palavras de ordem surgem em um contexto que lembra os muros do maio de 1968 francês, onde se liam as inquietações da juventude que participava das manifestações, em frases que se articulavam de forma sarcástica e que, com esse efeito, buscavam maior audiência à seus ideais. Sempre marcadas pela ótica de um feminismo anarquista e preocupado com as questões da mulher no contexto de um país da América Latina, o coletivo também tem na “descolonização” das mentalidades uma de suas mais fortes bandeiras de lutas.

Durante essas duas décadas, uma das principais bandeiras reivindicadas por essas mulheres foi a produção de análises e pensamentos sociais feministas, discutindo a importância de construí-los —*desde la práctica*, e também, de fazer da perspectiva feminista uma realidade que adentrasse o cotidiano político da história recente desse país. Algumas das fundadoras do grupo eram oriundas de espaços de militância da esquerda e iniciaram em 1992 o *Mujeres Creando* visando produzir lutas políticas a partir da própria experiência de vida como mulheres, e que pudesse ao mesmo passo fazer da —*criatividell* o principal —instrumento de luta. Esse desejo ficou marcado na própria escolha do nome do grupo: *Mujeres Creando*. Ele demonstra a tentativa de apresentar desde o início uma posição contrária às diferentes práticas e discursos de grande parte dos movimentos de esquerda, camponeses, indígenas e de mulheres até então, e também, à invisibilidade das demandas, das lutas e dos pensamentos críticos feministas nesses espaços. (FERREIRA, 2018 pag. 26)

O modelo de atuação do coletivo, como podemos perceber, recebeu uma forte resistência na Bolívia vinda não só dos grupos conservadores e da direita boliviana, como também das organizações da esquerda que não entendiam ou se opunham às bandeiras feministas, consideradas por setores políticos como divisionistas na luta de classes (DIAS, 2022). Isso fez com que as estratégias de luta se tornassem características indivisíveis de seus conteúdos políticos.



(...) nosotras hemos decidido como la base de nuestro accionar político la necesidad de no delegar en los intelectuales el derecho de pensar por nosotras, pensamos por nosotras mismas y por eso nos organizamos, construimos una visión propia y desde nuestra cotidianeidad compleja construimos una visión de sociedad que no pretendemos que sea única, ni menos totalizadora, nos sabemos un fragmento de, capaces de hacernos cómplices solidarias de nuestras hermanas y hermanos de otros movimientos sociales, capaces de movilizarnos y comprometernos más allá y más acá de nuestros intereses y necesidades. Y por eso para nosotras pensarnos a nosotras mismas, pensarnos en la sociedad y decir nuestra palabra en primera persona es un hecho político y no un hecho de prestigio personal. (GALINDO, 2005a, p. 140 *Apud* Ferreira, 2018 p.28)

Colocar a sua voz, sem precisar de intermediários, é o que pretendem as integrantes do coletivo. Com isso, manifestam a fala das mulheres (em especial indígenas) nas ruas da Bolívia. A estratégia da escrita com grafites serve para divulgar os compromissos sociais do grupo, mas também é utilizada em resposta à grafites de grupos da direita (neonazistas, racistas). Assim, por exemplo, as mensagens são sobrescritas em muros e paredes onde anteriormente alguma mensagem de cunho extremista de direita estava gravada.





(FERREIRA, 2018, pag. 300 e 301)

A visão de feminismo que *Mujeres Creando* desenvolve tem no elemento indígena algo indissociável em suas lutas. Não é mais o feminismo liberal, com o papel feminino visto no contexto da sociedade ocidental e sim a valorização do papel feminino na sociedade ancestral indígena que se está defendendo. Isso se organiza como o feminismo comunitário do coletivo.

O feminismo comunitário, ao qual o *Mujeres Creando* se vincula, recupera os saberes dos povos originários – sobretudo, do povo aymara ao qual pertencem muitas das integrantes do grupo – tendo como um de seus eixos a descolonização da natureza que fora instrumentalizada pelo capitalismo e pelo neoliberalismo. A comunidade é um plano de relações em que se busca erradicar as hierarquias que nos dividem, bem como as hierarquias que nos apartam da natureza. (DIAS, 2022)

Essa visão se aproxima de um entendimento mais integrado (holístico) entre a sociedade e a natureza. As manifestações do grupo trazem ainda essa criatividade no sentido de enfrentar as situações de invisibilidade que sofrem por serem mulheres e acima de tudo, por serem mulheres indígenas.

Neste sentido, a criatividade e as ações artísticas do coletivo podem ser compreendidas como estratégias para o fortalecimento do viver bem da comunidade, na medida em que confrontam toda uma sorte de injustiças sociais. Trata-se de estratégias e metodologias que desobedecem às normas institucionais, artísticas, acadêmicas e políticas, na tentativa de tecer alianças, diálogos e interpelações que possam ecoar tanto

na subjetividade individual quanto nas formas de viver em coletividade. (DIAS, 2022)

Uma intervenção realizada pelo coletivo nas ruas de La Paz foi a caracterização da estátua da rainha Isabel de Espanha, tendo sido colocadas vestimentas de mulheres indígenas no monumento e apostas frases e palavras críticas ao colonialismo. Sendo assim levantada a crítica à personagem histórica e à forma como essas personagens estão sendo celebradas e retratadas no patrimônio histórico e artístico.



CAPÍTULO 2: A EDUCAÇÃO PARA AS RELAÇÕES ÉTNICO RACIAIS (ERER) INDÍGENAS E SUAS RELAÇÕES COM O ENSINO DE HISTÓRIA.

Poema em quíchua da região andina²⁹

*Ñanyki Kayta munayman
Purajtiyki kanwan kuska purinaypaj
Ñawisnyki kayta munayman
Wakajtiyki kanwam kuska wakanaypaj
Yawarniyki kayta munayman
Sonkhoykiman chayanaypaj
Munakuwaskaykita yachanaypaj*

Quisera ser teu caminho — para que quando andes
eu possa andar junto contigo.
Quisera ser teus olhos/para que quando chores
eu possa chorar contigo.
Quisera ser teu sangue/ para chegar ao teu coração
e ali, gozar do amor que tens por mim.

Texto mítico dos m'bya-guarani

*Mba'e a'ã
Aipo jevy ma. Ñe'eng Ru Ete i,
Roporandu i jevy ma mbaraete, py'aguachu reko rã i re.
A'e va re, tove ta ore mbopy'a guachu i jevy jevy.*

*Opa marangua mbytépy jepe,
mby'aguachu reko rã i ereuka ño eteve
va'erã nde py'aguachu reno'ã va'e rupi.
Nde y vy rupáre oopa mba'e te i ore bopy'aguachu
ãgã rami raga ey rojekuaá va gui jepe, tove i ta ore
mbopy' aguachu jevy jevy.*

Prece

Estamos novamente aqui, Pai verdadeiro das almas.
Estamos novamente a perguntar-te sobre a força.
Sobre como fazer para que a coragem sobreviva.
Por isso, dá-nos teu valor, tua coragem, uma e outra e outra vez
Mesmo no meio de tantas coisas malignas,
Tu te pronunciarás através de teus filhos valorosos de quem cuidas
tanto.
Através de tua coragem e de tuas retumbantes palavras
que nos encham de valor.

²⁹ Fonte dos poemas: Abya Yala!, de Moema Viezzer e Marcelo Grondin

O Ensino de História e a EREER (Educação para as Relações Etnico-Raciais)

No ensino fundamental, o estudo da história e da cultura indígenas acontece tendo por embasamento legal o que está previsto na Base Nacional Curricular Comum (BNCC). Esse documento garante que tenha algum espaço no currículo escolar as atividades de reflexão, discussão e conhecimento destas raízes histórico-culturais.

O ensino de história da Abya Yala para jovens e adolescentes da periferia de Porto Alegre

Abya Yala é o nome que o povo Kuna designou para denominar o território do continente hoje conhecido como América. O significado desses termos é polissêmico, podendo ter múltiplas interpretações. Dessa forma, adoto aqui a definição de Igreja, Rampling e Camargo (2023) que nos diz que a palavra “Yala” significa “terra, território” enquanto que “Abya” denota o sentido de ancestralidade, de “mãe” como “jovem madura, sangue vital” e que juntos os termos, ainda de acordo com as citadas autoras, se articulam com o sentido de “terra de todos, território em plena maturidade, terra viva, de sangue. É uma área ancestral que a todos acolhe.” (2023) Dessa forma, trabalho com o conceito como forma de superar a relação de invisibilidade dessas populações e culturas originárias.

Pachamama também é uma divindade que representa a relação dos indígenas andinos com o telúrico. Nos murais analisados é uma personagem marcante e recorrente. Assim, os estudantes foram estimulados a relacionar o conceito abstrato dessa divindade com a forma como os povos originários se relacionam com a natureza.

Com relação à presença dessas temáticas indígenas nas aulas de história, devemos abordar a forma como essas mesmas, tradicionalmente, foram sendo apagadas na historiografia e, para isso, discutir as formas de entendimento sobre a história e as dimensões temporais e espaciais que essas culturas ancestrais nos ensinam, nos propõem e nos provocam.

Segundo Sbrana (2018), existe uma forma de apagamento da história indígena que opera através da negação da existência de formas de racionalidade diversas das desenvolvidas na Europa, e que, por isso, não são consideradas como legítimas. Isso porque, citando Franco Jr (2010), são descritas duas formas de raciocínio humano: o *lógico*, que privilegia a exatidão e o *analógico*, que se baseia na semelhança. Mesmo o discurso cientificista ocidental se pretende vinculado à lógica, mas tem, em sua história de desenvolvimento, vários pontos de contato com o pensamento analógico. Assim como descrevia os morcegos como aves e especulava um período de descanso para o Sol nos equinócios enquanto tinha como um dos seus alicerces o cristianismo, que se pretendia um pensamento que rompe com o mitológico, mesmo tendo a sua própria mitologia para realocar (Lisboa *apud* Sbrana 2018).

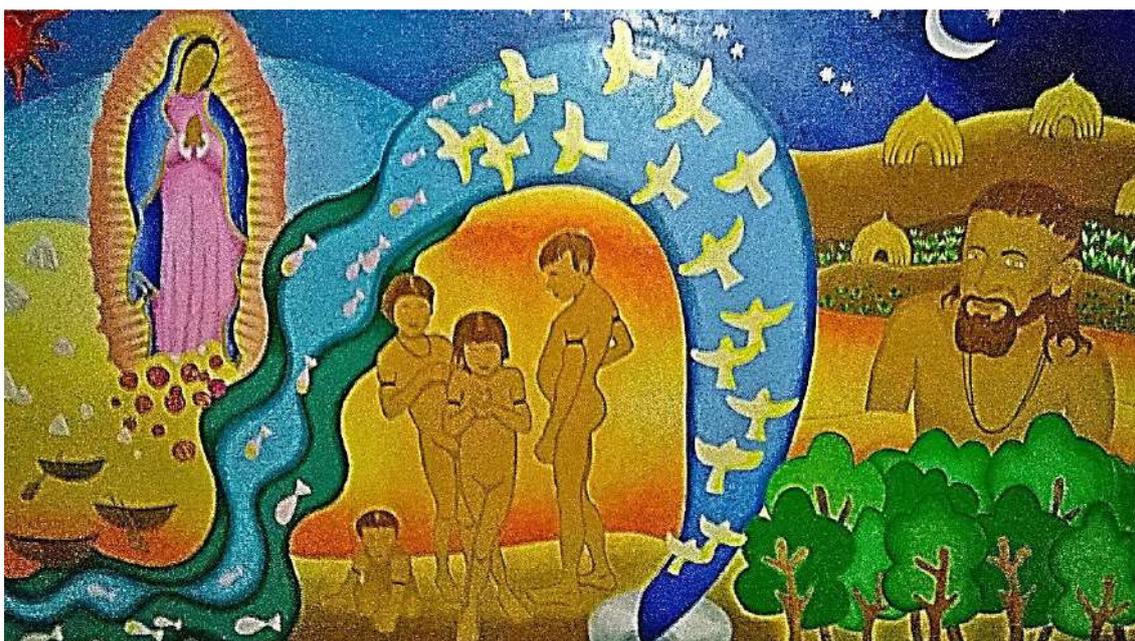
Existe ainda, na historiografia brasileira, de acordo com Sbrana, uma forma de preconceito com a racionalidade indígena, tida como uma forma de *anacronismo* a ser repelida ou evitada pelo historiador. Porém, seria uma reafirmação da invisibilidade dos indígenas como capazes de contar a sua própria história e uma forma de desmerecer que esses povos tivessem as suas próprias formas de racionalidade, mesmo quando calcadas no pensamento analógico.

E isso porque, acreditamos, a historiografia brasileira herdou uma racionalidade histórica que tem como pressuposto não só a existência de um passado, mas a necessidade de efetuar uma separação técnica entre o passado e o presente, como condição *sine qua non*. Por conta dessas questões, como ponto de partida e como plano de fundo desse artigo, faz-se necessário o seguinte questionamento: se a operação historiográfica tende mesmo a expulsar a racionalidade indígena de seus pressupostos, seria possível considerar a existência de uma história indígena? (Sbrana 2018 p49)

Uma característica muito marcante da relação dos indígenas, e aqui se fala de forma destacada dos Tupinambá no período da invasão portuguesa, é que religiosos como o padre Antônio Vieira (1608 – 1697) se colocaram em uma situação de conflito com a relação dos indígenas com a vida após a morte, o presente, passado e futuro, bem como com as concepções de inferno e paraíso, o que dificultava a evangelização e o abandono de práticas como a poligamia e a antropofagia (Sbrana, 2018 p.51). Para esses indígenas (e aqui se toma o

relato de missionários portugueses), numa característica desconcertante para a visão europeia, o que existe é uma grande “permeabilidade” entre essas dimensões, que podem ser visitadas e que se relacionam de forma cíclica e circular com o presente e não como uma forma de dimensão transcendental, como é entendido pelo cristianismo ocidental, especialmente no contexto do século XVII.

Podemos dizer que mais do que a contrariedade entre o Céu e o Inferno, talvez fosse a permeabilidade entre os mundos e a circularidade de elementos entre essas dimensões o que mais inquietava os padres jesuítas, que tendiam a ver os Tupinambá sob o signo da inconstância. Cada vez mais separados pelo imaginário cristão, o mundo celestial e o inframundo ameríndio, ao contrário, costumam ser representados em intensa comunicação a partir de passagens existentes no mundo médio, o mundo das relações humanas. (Sbrana, 2018 p.54)



Essa situação de permeabilidade e de circularidade que se apresenta na relação da religiosidade e da cultura indígena com as suas crenças em outras dimensões espirituais e materiais pode ser exemplificada, na arte, pela imagem do painel da capela do centro de formação Vicente Cañas que “representa a origem do mundo no imaginário comum dos Enawenê-nawê, povo Aruak que vive no Vale do Rio Juruena, no estado de Mato Grosso.” (Sbrana, 2018 p.56)

Percebem-se, na composição do mural, a representação de elementos da religiosidade cristã (na figura de Nossa Senhora de Guadalupe) que é “uma santa do imaginário cristão”, mas que tem notável presença de elementos e “atributos indígenas”: “como a pigmentação da pele, o brilho que a circunda e se assemelha a um cocar e às conchas ao seu redor. Sua posição na imagem, bem como os traços ondulados, oferece a impressão de estar flutuando”. (Sbrana 2018). Esses elementos da dimensão dos espíritos aparecem mais agrupados no lado esquerdo da imagem que representa o *Eno*, ou o “mundo celestial”. Ao centro temos a presença das crianças indígenas do povo enawenê-nawê, fazendo a representação do “mundo médio” e onde também se percebe a representação de águas que vem do “Ehatekoyoare (o infra mundo dos Enawenê) por uma fenda – talvez a do mito de origem – carregando aves que se transmutam em peixes e evidenciando também a relação entre o rio e a chuva” (Sbrana, 2028 p.57).

A presença na narrativa do painel de personagens da luta indígena, como o jesuíta Francisco Pinto, mártir da luta em defesa dos indígenas aqui representado na figura do próprio Vicente Cañas, sendo “missionário jesuíta que vivera com os Enawenê-nawê entre 1982 e 1987, ano em que foi violentamente assassinado por pistoleiros a mando de invasores de terras indígenas, ligando-se assim ao destino de Francisco Pinto, o outro jesuíta referido anteriormente.” (Sbrana, 2028 p.57)

A representação do painel, em certa medida, fornece vínculo com as representações anteriormente descritas. E quando comparadas às representações das sociedades ocidentalizadas e, mais especificamente, não-indígenas, evidenciam uma maneira distinta de racionalizar o mundo e as relações humanas, que ao nosso olhar inevitavelmente modelado e, em grande medida, até constituído em alicerces ocidentais, podem ser generalizadas para fins de reflexão, a partir de algumas expressões que se complementam e dão conta de uma racionalidade indígena, assim mesmo no singular.

Questionário com os estudantes sobre a temática indigenista nas aulas de história

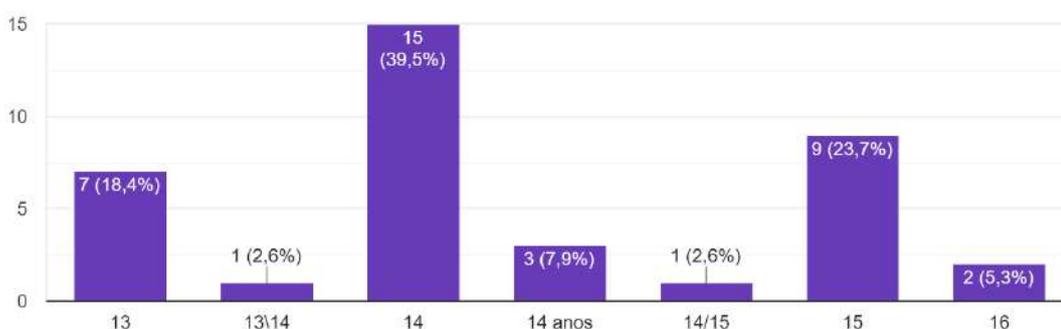
Foram elaborados alguns questionários com o intuito de averiguar qual o nível de conhecimento das turmas de estudantes com relação às temáticas da

história indígena na América Latina. Dessa forma, se buscou trabalhar na perspectiva de Cerri (2018) para compreender um pouco a forma como tais estudantes se relacionam com essa temática, se têm alguma proximidade cultural ou se, ao contrário, seria tudo muito estranho a todos e todas.

Assim, os gráficos a seguir demonstram a distribuição das turmas de acordo com a divisão de idades. São estudantes com idades entre 13 e 16 anos, assim distribuídos:

1- Qual a sua idade?

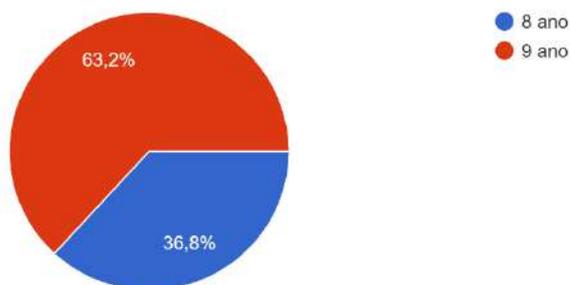
38 respostas



Assim, considerando a distribuição esperada de idade/série, trata-se de uma turma bem homogênea onde a maioria dos estudantes está situada dentro da faixa etária prevista para essa etapa do ensino fundamental. Com isso se considera que aspectos psicológicos e pedagógicos podem ser entendidos como homogêneos para essas turmas. A observação da sequência didática foi realizada em turmas de 8º e de 9º ano do ensino fundamental, assim divididas:

2 - Qual o ano escolar que você está cursando?

38 respostas

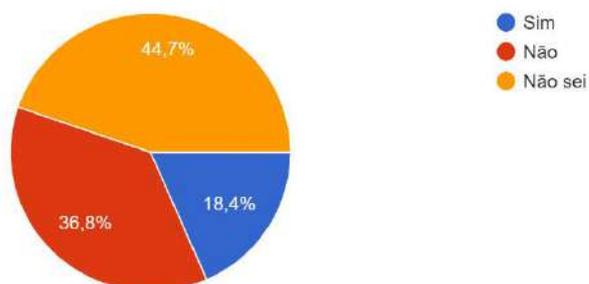


A escola tem duas turmas de 9º ano (91 e 92) e uma turma de 8º ano (81). Por isso, $\frac{2}{3}$ dos alunos que participaram dessa observação se encontram

cursando o 9º ano, conforme demonstrado no gráfico acima. Essa situação faz com que a maioria dos alunos estejam estudando no seu último ano na escola e na expectativa de chegar ao ensino médio.

3- Você tem descendência indígena?

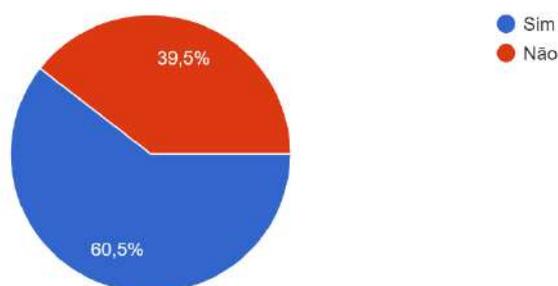
38 respostas



Com relação à sua origem, a maioria dos alunos respondeu desconhecer se tem ou não uma origem indígena, o que demonstra de certa forma um pouco da situação de apagamento e subalternização desses povos. Somados aos que afirmaram não ter origem indígena temos uma proporção de cerca de 80% dos alunos não se identificando com origens indígenas. Essa característica deste grupo de alunos vai ser importante para balizar a influência de conhecimentos familiares e ancestrais nos alunos, ao trabalhar a história indígena.

4- Você conhece algo sobre a cultura dos povos indígenas da América?

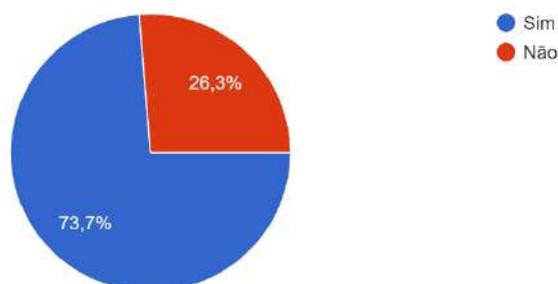
38 respostas



Importante marcar que a escola tem trabalhado aspectos da cultura indígena com esses alunos desde os anos iniciais do ensino fundamental. Isso pode explicar a resposta de 60% dos alunos, mas importante também é destacar que 40% desses alunos dizem não conhecer nada a respeito das culturas indígenas.

5- Você já viu em alguma mídia (internet, TV, livros, etc.) alguma imagem de arte produzida por indígenas?

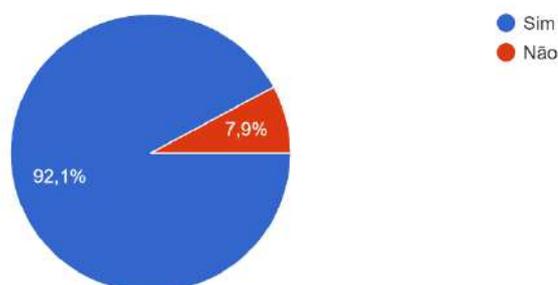
38 respostas



Aqui se manifesta o contato que os alunos têm com imagens de arte e que eles consideram que foram produzidas pelos povos indígenas. A maioria expressiva considera que teve contato, pelas mídias, com trabalhos de arte de produção indígena. Algumas vezes essa produção artística foi objeto de estudos na escola ou em visitas em museus.

6 - Você já viu em alguma mídia (internet, TV, livros, etc.) alguma imagem de arte de temática indígena?

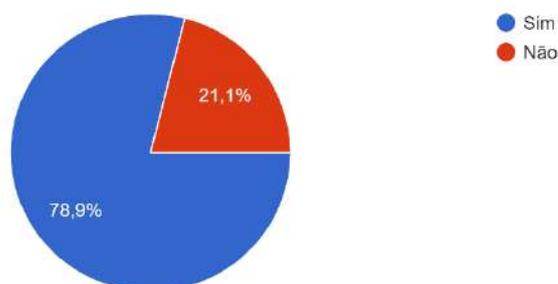
38 respostas



Considerando que a temática indígena é manifestamente presente em livros didáticos (mesmo em obras onde os indígenas aparecem em uma perspectiva eurocêntrica, como no exemplo da *Primeira Missa no Brasil*, de Vitor Meireles) e em filmes e livros. Nesse caso, não se trata de diferenciar uma ótica decolonial dentro dessa produção. O próximo passo será esclarecer que tipo de imagens de temática indígena os alunos estão se referindo nessa questão. Será que realmente são da temática? Essa é uma questão que está em aberto e provavelmente vai suscitar debates.

7- Você já viu em alguma mídia (internet, TV, livros, etc.) ou em sala de aula alguma imagem de arte mural?

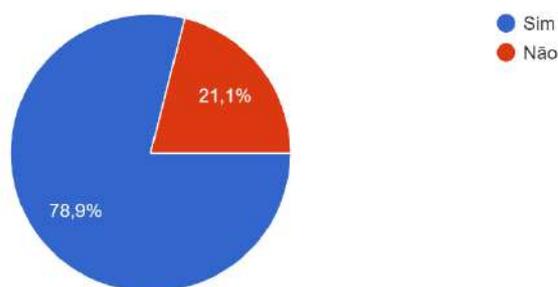
38 respostas



Essa ampla maioria que afirma já ter visto imagens de arte mural tem uma explicação: na escola, as turmas tiveram aulas na disciplina de “Culturas Urbanas” onde viram exemplos de artes urbanas produzidos com a técnica do mural, em Porto Alegre. As turmas de 9º ano também já fizeram algumas atividades estudando murais de Diego Rivera e Juan O’Gorman. No que diz respeito à valorização no aprendizado dessas culturas, os alunos também se manifestaram de forma bastante positiva.

8- Você considera importante conhecer estas culturas indígenas?

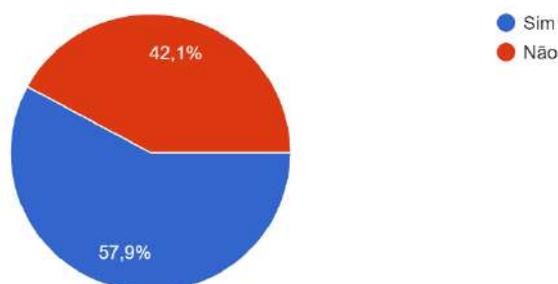
38 respostas



Quase 80% dos alunos reconhecem a importância em trazer o conhecimento das culturas indígenas para a escola. Isso é importante porque revela uma curiosidade sobre essa temática e sobre a produção artística. Levando em consideração esse interesse manifestado, era importante mensurar também o quanto as turmas já conheciam sobre a cultura indígena.

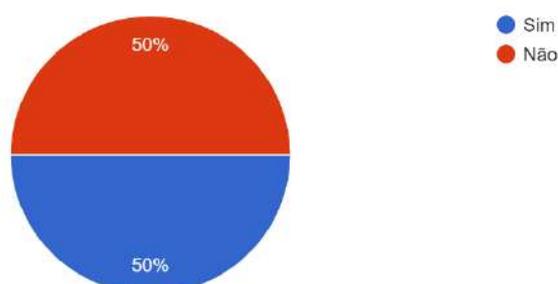
9- Conhece alguma manifestação cultural (comidas, bebidas, linguagem) de origem dos povos indígenas brasileiros?

38 respostas



10- Você acha que a cultura indígena é devidamente valorizada no Brasil (nos livros didáticos, nas salas de aula, na arte, cinema, TV, etc.)?

38 respostas



Com relação à valorização da cultura indígena no Brasil, percebeu-se que existe uma divisão muito parelha entre o grupo que considera que a cultura é devidamente valorizada e o grupo que considera essa cultura pouco valorizada. A turma se dividiu em duas metades numericamente iguais. Esse dado apresenta também uma possibilidade de compreensão acerca das motivações para o estudo e valorização desses elementos culturais. Podemos frisar que o fato de que metade do grupo pesquisado entende que a cultura indígena não está valorizada o suficiente. Seja esse grupo oriundo de uma escola pública da periferia de Porto Alegre, a presença de aulas sobre a cultura indígena está em voga através da política dos EEABIs (Espaços Educativos Afrobrasileiros e Indígenas).

Resultados de atividades realizadas na sala de aula

Os estudantes realizaram então uma atividade através do aplicativo Jam Board, do Google Chrome, que estava disponível para eles através dos Chromebooks da escola, onde foram estimulados a interpretar algumas imagens referentes a obra de artistas, de origem indígena da América do Sul, sendo explicado para estas turmas de estudantes que estas seriam algumas das ideias publicadas no catálogo reproduzido com a apresentação do muralismo boliviano trabalhado neste projeto. Reproduzo abaixo algumas das lâminas resultantes dessa atividade realizada em aula:

a obra prisioneiro de guerra trata de um homem claramente em situação de calamidade e necessidade

É um cara que foi obrigado a trabalhar como escravo em 1932 e 1935, na guerra entre a Bolívia e o Paraguai que se estendeu

É uma obra que representa as condições dos prisioneiros da guerra do chaco, que se iniciou no ano de 1932 e chegou ao fim em 1935. E resultou em 90 mil mortos.

a obra do arte do arte prisioneiro da guerra se trata de um homem em estado de calamidade e necessidade

Miguel Alandia Pentjo, nascido em 27 de março de 1914 na zona mineira de Catavi próxima a Potosí, lutou Jovem na Guerra do Chaco (1932-1935) e foi prisioneiro dos paraguai

Vemos um prisioneiro com roupas rasgadas e aparentemente bem sujo, com material de trabalho em suas mãos. O cenário mostra um por do sol com outro trabalhador

foi um cara que foi obrigado a fazer o trabalho escravo na guerra entre 1932 e 1935 pela bolívia

A imagem do prisioneiro de guerra apresenta um homem boliviano com o segundo homem que está no fundo da imagem, que foi capturado por soldados do Paraguai

A imagem se trata de um soldado boliviano que foi feito de prisioneiro de guerra.

um soldado boliviano que foi capturado para fazer trabalho escravo em péssimas condições

se vejo um prisioneiro todo capengo que aparente mento ta muito cansado, e ele parece ser um indígena

sendo punido por um soldado. O homem a hipotese de que o prisioneiro principal da imagem está trabalhando com minério ou com expansão territorial. Outra hipótese

É um homem de guerra que foi capturado, e levado para ser escravizado, na imagem que ele tá ele parece muito cansado e com fome sem ser hidratado.

Um prisioneiro de guerra sendo escravizado para encontrar petróleo. Vemos no canto da imagem fumaça de escavações sendo chacoateadas,

A obra apresenta um escravo com roupas rasgadas e sua aparência nada legal e ainda vemos uma fumaça de petróleo

eu vejo um prisioneiro todo capengo que aparente mento ta muito cansado, e ele parece ser um indígena

penso é que os trabalhadores são indígenas que estão sendo forçados a trabalhar

vejo a imagem a gente ve um homem que estava na guerra de 1937, vemos que ele conseguiu sair da guerra.

trabalho em grupo: rosana e guilherme

Captura de tela com as análises dos alunos.

a imagem de

eu vejo na imagem uma santa e os monarcas rezando para ela, e encima da para ver uma pomba que representa o espírito santo

Na imagem mostra uma santa sendo coroada

No topo está ladeado pela Trindade, ou seja, Deus pai, filho (também segurando a coroa de Maria) ajoelhados sobre querubins e acima da pomba, que simboliza o Espírito Santo.

na imagem mostra uma deusa sendo coroada e uma deusa muito admirada pelos católicos e mostra outras pessoas da realeza

No centro da imagem. Há uma figura admirada pelos católicos, em sua maioria pessoas da realeza, que engrandecem e religião como centro de tudo.

A imagem representa o monte divinamente abençoado por causa da prata (descrita pela boabeira e rei e o padre), e no vestido aparece os minérios e rei recebendo a prata.

Na imagem representa como se fosse o monte divinamente abençoado com prata que seria a bola entre o padre e o rei, dentro da roupa dele os minérios e um rei.

Na imagem também vemos alguns reis admirados com a coroação

O que eu vejo na imagem é uma santa sendo coroada e passando de paz e as pessoas vendo elas sendo coroada

Na imagem percebemos que uma santa está sendo coroada por pessoas, mas eu supunho que sejam anjos

logo acima de Maria vemos Deus pai, deus filho e o espírito santo. Ambos estão botando uma coroa em suas cabeças.

Eu observo uma imagem totalmente religiosa, em que aparecem várias figuras divinas. Tenho como conhecimento que no meio da imagem esta representada o

Imagem de noias santos, de forma que seu corpo aparece como o monte Potosí, lugar em que são feito o minério de prata. Ela está sendo coroada por outras duas figuras divinas que

são Deus pai, e Deus Filho. Acima de sua cabeça vemos um pomba, que representa o Espírito Santo. E Abaixo é possível ver representantes da igreja e também da

colônia. Concluímos então que esta imagem trata de um assunto completamente religioso, em que seu foco principal é a Virgem Maria.

Virgen del Cerro Rico - Potosí (Bolívia) sec XVIII

Captura de tela com as análises dos alunos.



Essa arte em mural tem muitos fragmentos não só a reforma educativa mas também os votos, a guerra, entre outros.

trabalho amarelo meu e da rosana

Como ponto principal da imagem eu observo uma mulher, professora, que foi colocada neste mural de forma que esta profissão fosse glorificada. Reforçando a ideia de

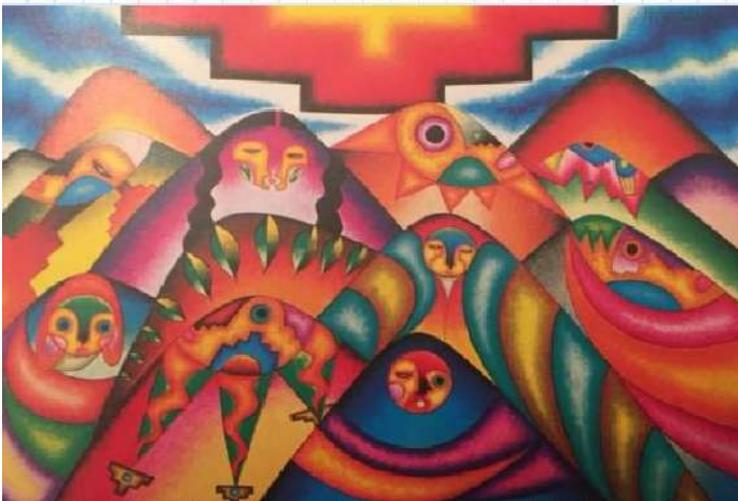
que um professor tem um papel muito importante e de extrema necessidade na vida dos indivíduos.

Captura de tela com as análises dos alunos.

Esse desenho fala sobre Pachamama que é uma divindade responsável pela fertilidade e pelo cultivo da terra. A mãe terra representada como uma mulher grávida.

Pachamama - Roberto Mamani - 2009

Eu vejo um desenho bem colorido e cheio de formas. Esta pintura fala sobre Pachamama, uma divindade que é considerada a Mãe Terra pelos indígenas.



A imagem da Virgem de Potosí e a Candelária são duas representações religiosas predominantes na cultura da região andina da América do Sul. A Virgem de Potosí é uma representação da Virgem Maria, mãe de Jesus Cristo, que é muito venerada especialmente na Bolívia, Peru e Equador.

Já a Candelária é uma celebração dedicada ao menino Jesus no dia 2 de fevereiro, que é muito popular em países como Peru e Bolívia.

Por outro lado, a Pachamama é uma divindade andina que representa a Mãe Terra ou a Mãe Natureza. É considerada uma figura agrada, protetora e provedora de vida pelos povos andinos, que oferecem oferendas e rituais em sua homenagem. Apesar de ser uma figura importante na cultura andina, a Pachamama não está presente na

imagem da Virgem de Potosí e da Candelária.

Captura de tela com as análises dos alunos.

<p>Protesta para que o título de "honra" da Bolívia seja a imortali-zação das mulheres indígenas e pobres que são desvalorizadas. E dar representatividade aos excluídos em locais públicos.</p>			
<p>Eles estão homenageando as pessoas indígenas, com a obra da Rainha Isabel a Católica, a saia que lava na estatua se chama chola um vestimenta da mulher indígenas</p>	<p>Elas colocaram as vestimentas indígenas na estatua por que elas não consideravam a Isabel como minha, mas sim a Chola.</p>		
<p>"Mulheres Criando" é um coletivo feminista da Bolívia que utiliza diversas formas de intervenção artística para promover a conscientização sobre questões relacionadas à opressão de gênero</p>	<p>A obra retrata uma homenagem aos povos indígenas e dando voz a essas pessoas e também sobre uma luta feminista das mulheres</p>		
<p>o à luta feminista. Por meio de performances, instalações, grafite e outras formas de expressão, o grupo procura desafiar ideias patriarcais e estimular a reflexão</p>	<p>houve tentativas de limpar as pinturas das estatuas e retirar a saia de "chola" da rainha Isabel, "ver chola nao e pedir um retrocesso a um passado que ja fomos cholas e</p>		
<p>sobre o papel das mulheres na sociedade.</p>	<p>queremos ser cosmopolitas e modernas*</p>		

Captura de tela com as análises dos alunos.

	<p>Jovem garota, aparentemente indígena, enrolada em um lençol, sentada no chão ao ar livre. Ela está com orelheiras e com os olhos fechados.</p>	<p>Uma menina que aparenta estar só em um deserto, cercada com apenas uma coberta. Essa tintura escura usada no fundo dá uma ar triste, de solidão.</p>	<p>uma garota indígena ajoelhada no chão na praia com uma coberta vermelha enrolada em seu corpo com seus olhos fechados</p>	<p>Fala de uma mulher negra de África em 1960, passando muito frio, então ela se cobre, com uma coberta gigante, para passar frio porque ela está numa região muito fria da África</p>	
	<p>Uma menina enrolada em um cobertor parece estar do lado de uma fogueira e sozinha no deserto. Seu rosto está com o semblante cansado de quem não dormiu.</p>	<p>curiosidade, era bem difícil de cultura indígena ser valorizada, exemplo nã o era tão fácil aparecer indígenas em pinturas, e a pintura indígena ser valorizada.</p>	<p>Aparentemente uma garota indígena ajoelhada na qual está coberta por um manto. O seu olhar retrata o cansaço e a solidão diante de um lugar vasto no meio do "nada".</p>		
			<p>Eu vejo uma mulher indígena, coberta com um manto, e que possivelmente é uma figura divina para o povo indígena. Sabemos q esta pintura foi feita para prestigiar o povo</p>	<p>originário, que era muito desvalorizado.</p>	

Captura de tela com as análises dos alunos.

Mostra na minha opinião que ela esta com muito frio e solitária
uma mulher indígena com frio
Ela retrata uma mulher aparentemente indigna, de noite num frio.
Uma mulher de joelhos, talvez uma Deusa com um passado ruim. Se lembrando de tudo.
mulher de joelho na praia
Na minha visão é uma estatueta
Uma menina de cultura indígena, com um lenço, que pode representar algo para seu povo.
uma mulher de joelho na praia
uma mulher ajoelhada no chão de olhos fechados a noite com um cobertor enrolado no
seu corpo. a história trata de uma mulher refugiada
uma mulher ajoelhada no chão de olhos fechados a noite em uma praia com um manto
enrolado em seu corpo. A história é de uma refugiada
sobre a historia dos indigenas
uma pessoa negra que ta sento escravizada ou alguma coisa parecida
uma pessoa negra escravizada ou parecida
eu acho que tem a ver com a escravidao
Eu acho que tem alguma coisa a ver com a escravidão.
o personagem é miguel alandia pantoja a historia que ele tem pra nos conta sobre arte e
politica
Ela seria uma pessoa bem sabia q contaria a historia de sua tribo.
essa pessoa acredito ser uma jovem mulher, com um cobertor vermelho e uma roupa azul.
Acho que ela me contaria uma historia sobre a gurra e suas consequências para as
pessoas
eu não sei nada sobre ela
Acredito que seja alguma deusa em que os indígenas acreditam que existe
Uma mulher que sofre algum tipo de desigualdade ou algo do tipo
Creio eu que ela é uma Deusa na qual os protege os indígenas.
Para mim ela é uma Deusa em que os indígenas acreditam, no meu ver eles creem que
ela faz a proteção da tribo
uma deusa que os indigenas acreditavam
eu sinto que essa imagem transmite vazio e solidão
Eu sinto uma sensação de vazio e solidão
não sei
pra mim ela me contaria uma historia tristi sobre a vida passada dela
uma historia triste sobre a sociedade e a pobreza

As afirmações acima dão conta da recepção que a imagem pintada por Miguel Alandia Pantoja representando a menina indígena em seu contexto ambiental e cultural dos povos indígenas habitantes da região da cordilheira dos Andes, repercutiu entre nossos estudantes na aula de história na periferia de Porto Alegre.

Foi realizada, então, uma sequência didática com atividades de pesquisa na internet e de elaboração de respostas para perguntas sobre o muralismo latino-americano, retomando aqui os estudos sobre os artistas mexicanos (como o de Diego Rivera que consta a seguir) e suas relações com as culturas indígenas mexicanas e também em todo o continente, fazendo já aqui a relação destes com o projeto do mural a ser pintado na escola.



- 1- Observe o mural que estamos produzindo. Qual a tua interpretação sobre a história que esse mural conta? O que te chama mais atenção nele?

Eu vejo bem na frente da imagem uma representação dos povos indígenas e logo atrás deles eu observo vários símbolos que tem seus respectivos significados. Ao observá-los vemos que eles são cheios de cores e formatos, que se forem bem estudados poderemos entender o porquê de cada um e o que tem a ver com esta cultura. Na minha opinião o que chama mais atenção é a bandeira Whipala e o Beija-Flor, pois tem as cores mais chamativas. Acredito que este mural está fazendo principalmente referências aos povos indígenas, e tentando mostrar a todos que devemos admirá-los e não os julgar.

- 2- Que importância um mural pode ter em um espaço urbano (na rua ou dentro de prédios públicos como escolas e museus...)? O que ele pode representar para a sociedade?

Os murais contam histórias de diversos povos e culturas, mostram através da arte vivências muito interessantes e que muitas vezes tratam de temas pesados, mas importantes. Na minha opinião os murais têm uma grande importância para aqueles que tem dificuldade de interpretar textos, ou histórias faladas, pois para muitos a arte é algo mais fácil de compreender, fazendo assim com que os murais se mostrem muito importantes para que todos tenham a oportunidade de saber sobre outras culturas e outros povos.

- 3- Murais são, geralmente, uma linguagem artística do contexto urbano. Pense no tamanho, na dimensão das obras. Que tipo de impacto o mural da escola produziu para você?

Além de deixar o ambiente mais bonito, olhando para o mural eu penso mais sobre a cultura indígena, e me desperta interesse em entender mais sobre os símbolos destes povos.

- 4- Qual a característica em comum dos coletivos de arte bolivianos "Mujeres Creando"? Como eles apresentam a história e a importância da cultura e da ancestralidade dos indígenas?



Esta frase quer dizer nem a Terra e nem as mulheres devem ser consideradas propriedades de ninguém, não devem ser compreendidas como um objeto ou algo que possamos nos apossar, ou até mesmo fazer o que bem entendermos.

- 5- Qual a característica mais evidente do coletivo de arte boliviano "Cementerio de Elefantes"? Como eles apresentam a história e a importância da cultura e da ancestralidade dos indígenas?



Este grafite é uma junção de referências das obras de Miguel Alandia Pantoja. Eu vejo na imagem muitas flores q na ponta parecem estar derramando sangue e lá no topo uma ave, no meu entendimento isso pode significar um sinal de evolução da cultura e dos seus direitos.

- 6- Identifique as influências dos murais de Miguel Alandia Pantoja no trabalho do coletivo Cementerio de Elefantes.

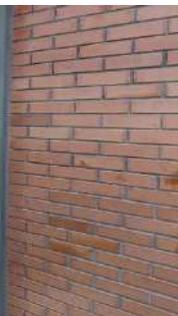
Bem embaixo da imagem podemos ver que está escrito "Alandia" sobrenome do pintor, e mais pra cima vemos uma mulher com o rosto bem parecido com o de Imillia.

7- Observe a imagem abaixo:



Faça um texto de dois parágrafos descrevendo a imagem acima

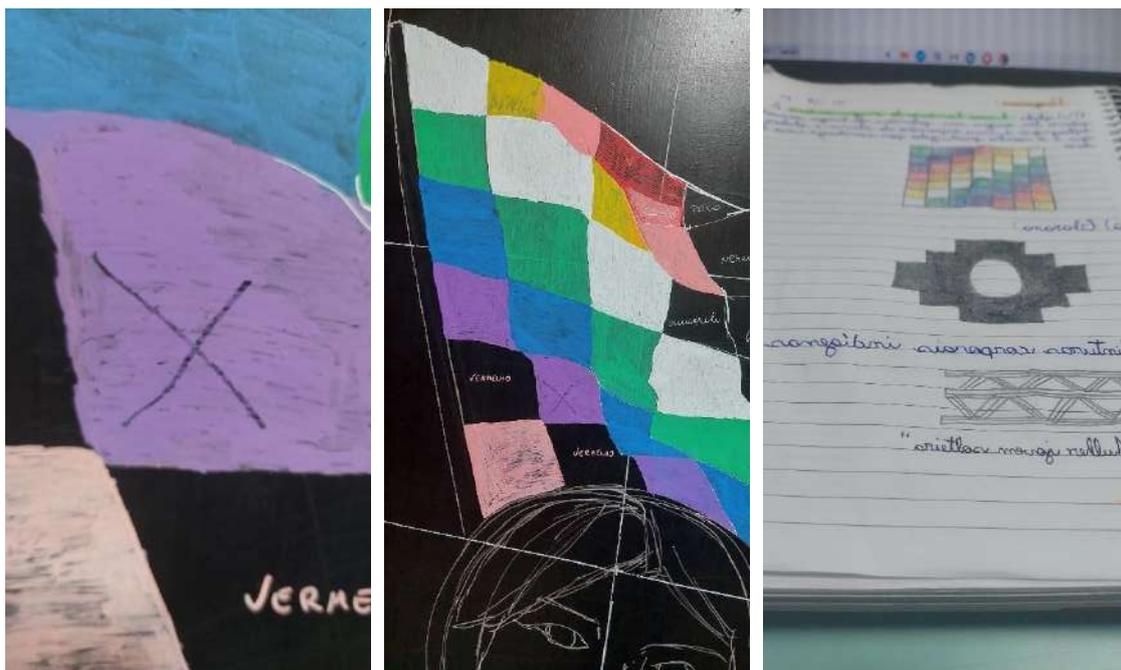
A imagem retrata povos de uma diferente tribo fazendo artefatos artesanais de sua cultura, acima você consegue observar que essas pessoas estão muito focadas fazendo comidas tradicionais e pinturas que carregam uma grande luta, as roupas usadas também estão sendo usadas para a celebração e são como um presente histórico



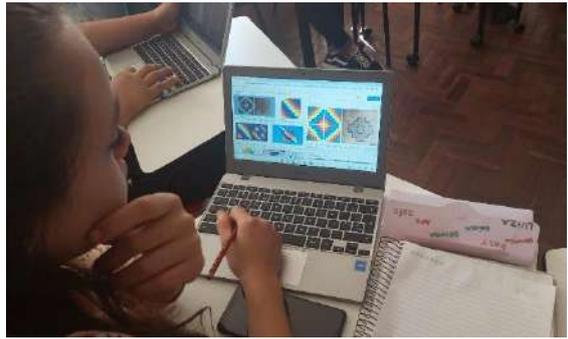
Produção do mural

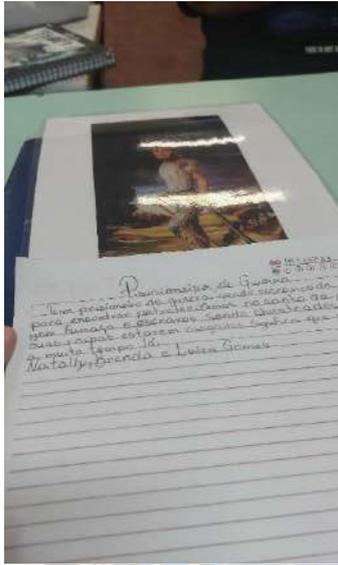
No que diz respeito a pintura do mural, propriamente dito, eu fui buscar auxílio, em um primeiro momento, da professora de artes (pintura, já que a escola oferece aulas de teatro e música, além de cinema, como opções de linguagens artísticas para os estudantes), já que meu domínio dessa técnica é muito pequeno. Porém, tendo em vista que a professora também estava muito envolvida com seus projetos, tive que ir em busca de outro apoio e foi com minha esposa Débora que pude contar para essa empreitada desafiadora. Assim, desde o projeto e concepção da imagem do mural, realizamos em conjunto a concepção e escolha das imagens e trabalhamos juntos na execução dessa obra de arte na escola.

Um dos pontos que chamou minha atenção desde o início desse processo de produção do mural foi o surgimento de algumas formas de vandalismo e de grafites onde se viu inclusive algumas suásticas rabiscadas sobre a bandeira indígena da Wiphala. Ao investigar, descobrimos que a responsabilidade sobre tais ataques era de alguns dos estudantes que participaram também da pesquisa. Assim, foi chamada a atenção dos meninos que atacaram a obra e também se realizou uma atividade enfocando a importância e o significado da bandeira para que esse comportamento fosse superado, resolvido.











ESTUDANTES PINTANDO O MURAL:

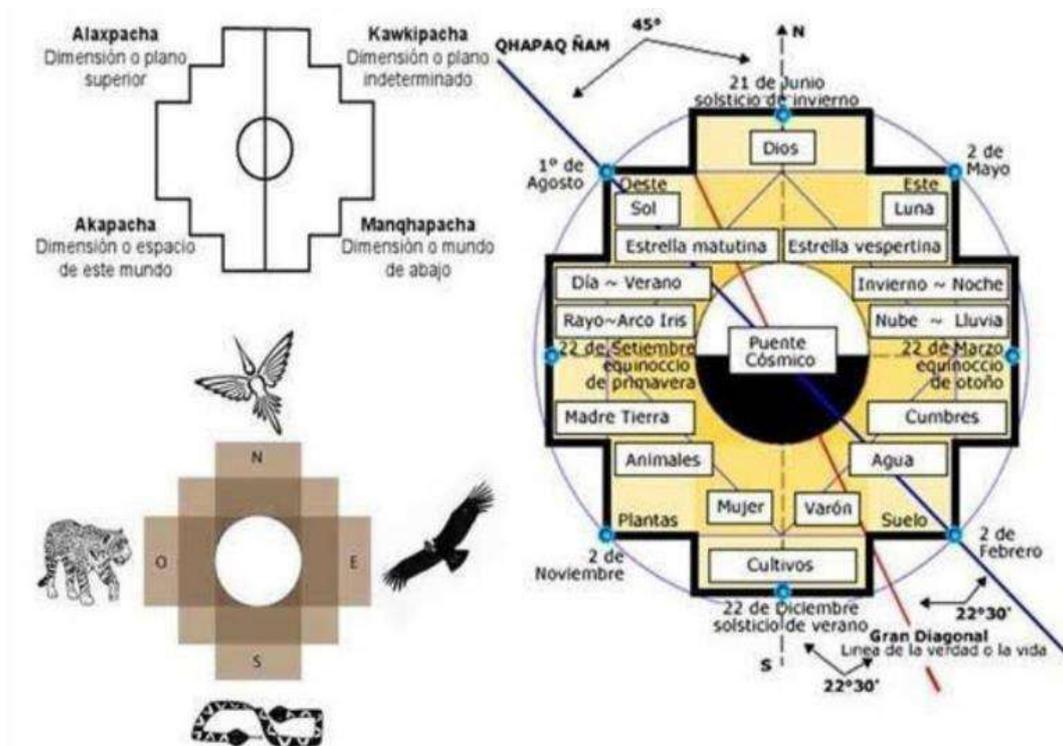


O Projeto do Mural foi desenvolvido como um elemento prático da perspectiva didática em que “murais contam histórias”. A partir de estudos sobre as culturas indígenas realizou-se um trabalho de pesquisa sobre símbolos e grafismos como um eixo condutor na aproximação dos tradicionais murais bolivianos às ramificações étnicas presentes no território brasileiro. Identidades culturais que conduzem narrativas e registram saberes, símbolos e eventos

marcantes da história de um povo. Assim, a construção do Mural buscou pontuar em uma construção híbrida esta linguagem simbólica, não apenas como uma presença estética, mas sobretudo como uma exposição de valores introdutórios a uma consciência de respeito àquelas culturas inferiorizadas pela colonização. Aproximação, e não apropriação, é a palavra chave que abre as portas para o reconhecimento do outro e auto-conhecimento da nossa história. Motivado pelo simbolismo ancestral da Chakana – a Cruz Andina, que está presente em diversos aspectos também nas culturas dos povos originários do restante da América, direta ou indiretamente, por vezes remodelada, reconstituída ou adaptada, o foco central do conceito aqui reproduzido tem neste símbolo o ponto de origem. A Chakana como referência marca as possíveis inconstâncias da distribuição territorial desses povos ao longo do tempo. Pode ser estudada como um elemento imagético que constitui vínculos e uma série de conexões e sucessões étnicas.

Elementos simbólicos do mural

Esquema da interpretação da cruz andina:



A Base Compositiva: GRAFISMOS INDÍGENAS

Tal como a trama das cestarias, das representações dos rastros ou as peles dos animais, os grafismos se qualificam como um padrão ordenador do espaço. Seu significado tem referenciais de rituais de passagem ou de identificação familiar, dentro de cada etnia. As pinturas corporais são únicas. Nesse sentido, buscamos eleger uma base agregadora, sem um significado mais profundo ou verdadeiro, mas remetendo a uma paisagem abstrata entre o tropical e o andino: trilhas e montanhas.



Os elementos simbólicos:

JAGUAR | ONÇA: Na cultura Inca, o jaguar representa a terra, que na cosmovisão é o mundo dos vivos.

BANDEIRA WIPHALA: Símbolo da resistência indígena boliviana. Representa todos os povos andinos.

CHAKANA | CRUZ ANDINA: Símbolo utilizado em construções e têxteis. Representa o equilíbrio entre as forças direcionais: terra, céu, espírito (serpente é o mundo dos mortos) e energia vital (o colibri).

COLIBRI | BEIJA-FLOR: Mensageiro dos deuses, representa a energia e a vivacidade.

CONDOR: Representa, na cultura Inca, o céu., que na cosmovisão é o mundo superior dos deuses.



As crianças indígenas brasileiras:

Buscando aproximação cultural as crianças representam a socialização e o interesse curioso pelo mundo.



Leitura de Imagem: Mural Culturas da Abya Yala

O mural produzido na escola trabalha a valorização das histórias e das culturas indígenas na Abya Yala, nome com que alguns povos originários se referiam a todo o continente. Mas nosso recorte territorial aqui faz um destaque para a América do Sul, onde, numa proposição de viés descolonial, se trabalha no sentido de realizar uma valorização da diversidade cultural desses povos (que tradicionalmente têm sido vítimas de um processo de silenciamento cultural e histórico). Para alcançar esse objetivo, buscamos retratar elementos históricos de variadas origens e ancestralidades, convivendo nesse mesmo espaço onde as diversas narrativas das histórias indígenas possam se sobrepor (sem que uma ocupe o espaço das outras).

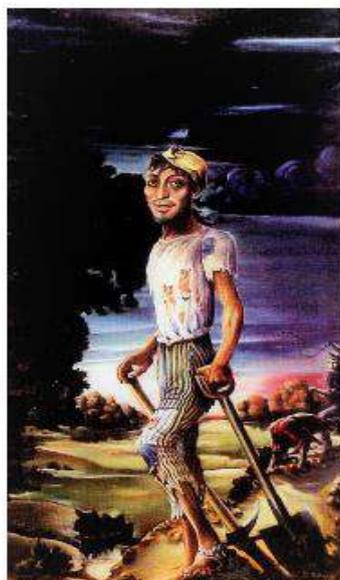
Como pano de fundo da composição, temos uma teia bastante interessante que tem a presença de elementos que homenageiam os grafismos indígenas, de diversas culturas e povos que compõem a tradição indígena em território brasileiro. Sendo assim, realizou-se uma série de estudos e pesquisas com relação aos grafismos em cestarias e às pinturas corporais e seus significados, que não são apenas uma forma de elemento decorativo, estético, mas que comunicam elementos e mensagens mais profundas sobre a história, as origens e os costumes desses povos.

Com relação aos animais, trouxemos figuras que remetem aos seres míticos que personificam, através de elementos e qualidades desses animais, valores e elementos de força e vitalidade que esses seres transmitem nas narrativas da Abya Yala. Sendo assim, as imagens do felino (onça ou jaguar), e das aves, do colibri e do condor se afirmam como elementos fortes na composição, aludindo a essa presença mítica nas cosmologias e histórias que essas figuras contam.

O catálogo dos murais conta a história de Abya Yala e a avaliação formativa dos alunos.

Foi proposta a produção do catálogo de imagens para que se fizesse a articulação dos conhecimentos trabalhados em aula com as leituras de imagens escritas pelos alunos e, após revisão do professor, publicadas nesse caderno. Em um primeiro momento se pensava em organizar uma exposição de arte com a elaboração de textos curatoriais pelos alunos (e por isso se pensava em publicar esse “catálogo” da exposição), o que infelizmente não se concretizou.

Os textos do catálogo foram escritos utilizando as ideias que foram lançadas pelos alunos nas aulas com a plataforma *Jamboard*. Foram estimulados a refletir sobre as imagens apresentadas e elaborarem pequenos textos onde descrevem o que veem nos murais e procuram desenvolver um pouco das histórias contidas nessas imagens. Esses textos foram escritos nas “notas adesivas” da plataforma e, depois, foram sendo utilizados nos quadros coloridos com as cores da bandeira Wiphala que foi elaborada para o catálogo. Assim, temos o seguinte esquema na composição das páginas do catálogo:



Título da obra: **Prisioneiro de Guerra**
Autor: Miguel Alandia Pantja
Ano: 1937
Técnica: s/informação
Dimensões: s/informação
Localização: s/informação
Fonte: pedroquerejazu.wordpress.com



Na página da esquerda do catálogo se apresenta a obra a ser analisada nas leituras de imagem, seguida da ficha técnica da mesma onde se tem informações sobre o nome da obra, sua autoria, datação, técnica e localização no acervo.

NOTAS DE OLHARES E PERCEPÇÕES:

A obra prisioneiro de guerra trata de um homem claramente em situação de necessidade. Um homem que foi obrigado a fazer trabalho escravo na guerra entre 1932 e 1935, pela Bolívia.

É uma obra que representa as condições dos prisioneiros da guerra do Chaco, que teve início no ano de 1932 e chegou ao fim em 1935. E resultou em 90 mil mortos.

Vemos um prisioneiro com roupas rasgadas e provavelmente bem sujas com materiais de trabalho em suas mãos. O cenário mostra um pôr do sol com outro trabalhador sendo punido por um soldado.

É um homem de guerra que foi capturado e levado para ser escravizado. Na imagem ele parece muito cansado, com fome e desidratado.

A imagem se trata de um soldado boliviano que foi feito prisioneiro de guerra. Capturado para fazer trabalho escravo em péssimas condições.

Criamos a hipótese de que o prisioneiro principal da imagem está trabalhando com minério ou com expansão territorial.

Um homem que foi obrigado a trabalhar como escravo entre 1932 e 1935, na guerra entre Bolívia e Paraguai. O homem boliviano foi capturado por soldados do Paraguai.

A obra apresenta um escravo com roupas rasgadas. Além disso, vemos uma fumaça de petróleo.

Outra hipótese pensada é que os trabalhadores são indígenas que estão sendo forçados a trabalhar.

Na página seguinte, as ideias elaboradas pelos alunos no *Jamboard* foram editadas e, após correção e desenvolvimentos elaborados pelo professor, transcritas em quadros coloridos que remetem ao padrão de cores presente na bandeira Wiphala. Com isso, pretendeu apresentar e destacar algumas das percepções que as obras de arte provocam ao olhar mais ligeiro e superficial e, também, agregar os conhecimentos sobre a sua história trabalhados na sala de aula. Percebe-se os impactos que a exploração dos prisioneiros de guerra, com os trabalhos forçados, tem sobre os estudantes que destacaram essa situação ao colocar Pantoja como um prisioneiro que se torna escravizado.

Passamos então para as próximas duas páginas do catálogo, que foram assim editadas para conter uma leitura da imagem um pouco mais aprofundada, realizada de forma coletiva pelos alunos e depois revisada e aprofundada em um texto elaborado pelo professor.

LEITURA DE IMAGEM: Prisioneiro de Guerra

Miguel Alandia Pantoja, nascido em 27 de março de 1914, na zona mineira de Catavi, próxima a Potosí, lutou jovem na Guerra do Chaco (1932-1935) e foi prisioneiro dos paraguaios.

A pintura do boliviano Miguel Alandia Pantoja é um retrato, com ares de caricatura, realizada quando o próprio artista era prisioneiro num campo de concentração paraguaio, durante a Guerra do Chaco (1932 - 1935), conflito armado que envolveu o Paraguai e a Bolívia.

O Chaco Oriental é uma região árida que se localiza na fronteira entre os dois países. Na década de 1930 conta-se que se descobriram grandes jazidas de petróleo e de gás natural nesse território. Isso provocou uma corrida pelos recursos naturais do Chaco e levou a Bolívia a atacar o território paraguaio em 1932. Porém, o exército boliviano era formado por um grande contingente de indígenas (camponeses e mineiros), que viviam no altiplano e não conheciam as condições do clima e do território do Chaco. Muitos dos soldados bolivianos foram presos nos campos paraguaios e esse foi o caso de Miguel Alandia. É nesse contexto o artista exerceu uma produção de imagens com traços de caricatura, buscando retratar a dureza da guerra, do clima e do espaço, bem como o sofrimento desses homens, muitas vezes em relações de trabalho forçado.

Esse é o caso desse retrato de um prisioneiro de guerra, pintado pelo jovem Alandia Pantoja. Nessa composição podemos notar já a dramaticidade e o sofrimento, temas muito presentes nos trabalhos murais do boliviano.

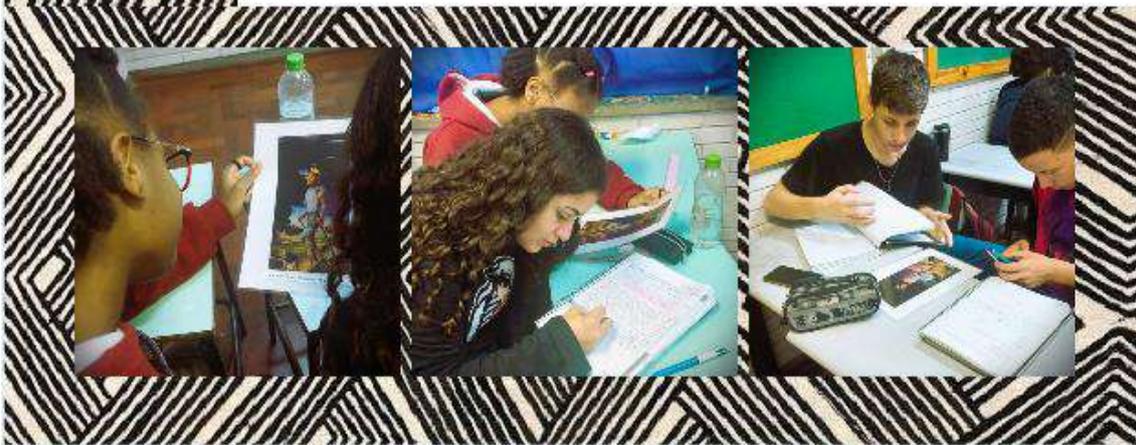
No contexto da Guerra, Miguel Alandia Pantoja terá uma experiência que influencia de forma decisiva a sua vida. Guillermo Lara, amigo e biógrafo do artista, nos apresenta, aqui, um Pantoja que, durante seu período como soldado no Chaco, e quando prisioneiro da guerra dos paraguaios, constituiu-se em um atento observador e ferino artista que, com seus retratos e caricaturas, revelou e registrou aspectos da guerra. Algumas obras dessa fase de sua produção estão hoje apreciadas, porém o próprio artista parece não valorizar essa fase produtiva da mesma forma como faz com outras. Percebe-se nessas imagens da testemunha da guerra, traços de caricaturista e de retratista. Considera-se que Alandia usava essa habilidade de desenho para conseguir vender alguns retratos e para, em alguns momentos, servir como diversão.



Na página seguinte foi agregada uma citação retirada de alguma bibliografia que estuda a obra do artista em questão, destacando seu contexto histórico e sua importância no quadro da produção artística e, também, apresentando uma possível análise social sobre ela.

“

Hay, pues, un ignorado Alandía pintor de la guerra, pese a que presentó muestras públicas de su obra. El futuro muralista nunca reivindicó este periodo de su pintura, no sé si porque lo consideraba un simple episodio intrascendente de Alandía exhalaba por su aprendizaje del oficio o porque sus cuadros carecían de un claro mensaje social, porque él que éste apareciera con nitidez comprensible para el grueso de las masas, fue una de sus permanentes preocupaciones más tarde. Sin embargo, el dibujo de esa época (las figuras contrahechas de la pintura de la guerra vuelven a aparecer después) y los colores indígenas nunca estarán ausentes, del pincel de Alandis. (LORA, 1983, p. 123)



As fotos dos alunos trabalhando nessa imagem foram retiradas durante as atividades realizadas na sala de aula e ilustram o desenvolvimento deste trabalho. Além de servirem como ilustração das atividades realizadas, considero que apresentar esse registro no catálogo pode documentar o trabalho realizado pelos alunos, enfatizando sua autoria e participação nesse processo.

Conclusão

Concluindo esse trabalho, as percepções sobre a temática indígena na história da Abya Yala/América Latina pelos estudantes do ensino fundamental foram bastante provocadas e influenciadas pela utilização da técnica da leitura de imagem, muito apropriada pela disciplina da História da Arte, mas que traz frutos muito interessantes no campo do Ensino de História.

Nessa etapa do ensino fundamental, os anos finais, encontramos estudantes muito ávidos de conhecimentos e curiosos, mas também com uma grande capacidade de se distraírem e fugirem de atividades e temas que julgam enfadonhos ou que não aparentam lhes dar algum sentido de utilidade ou que não sejam mesmo “divertidos”.

Algumas dificuldades que tive de enfrentar no processo de pesquisa e que tornaram essa escrita bem mais demorada são relativas ao fato de trabalhar em uma escola pública, de ensino fundamental, na periferia de Porto Alegre e com todas as demandas de exigências burocráticas e de gerenciamento de emoções e comportamento dos adolescentes e crianças que participaram desse estudo. Mas principalmente senti as minhas dificuldades de articulação das bases teóricas de alguns autores sobre a temática e que me eram novidades. A teoria decolonial, de importância incontornável para o entendimento das artes urbanas do continente foi, em grande medida, uma leitura nova e impactante. Tive que dar conta de uma abordagem sobre a história da Abya Yala que até então eu não tinha estudado com tanta profundidade.

As turmas de estudantes que participaram dessa pesquisa também foram um desafio muito marcante. Sendo em sua grande parcela formadas por meninos e meninas que estão enfrentando os dilemas da adolescência, manter o foco nas atividades escolares tem sido um problema constante. Meu trabalho em sala de aula passou a ser marcado pela repetida ação de direcionar emoções e interesses, e nem sempre esse trabalho funciona bem.

Ao apresentar para as turmas dos 8º e 9º anos a possibilidade de fazerem leituras sobre imagens de arte que lhes são, muitas vezes, totalmente desconhecidas, se proporcionou o contato com uma nova linguagem e com a

existência de uma realidade histórica e cultural que lhes é muito provocadora. É bastante evidente que essas crianças e adolescentes gostam muito de fabular e de buscar na História a existência de uma forma de disputa entre o “bem” e o “mal”.

Na realidade, nem sempre a aula de História pode se apresentar de forma tão simplista. Bem e Mal são conceitos que, de alguma forma, transitam todas as culturas humanas, mas nem sempre são entendidos das mesmas formas e, no geral, são conceitos bem instrumentalizados pela lógica colonial e eurocêntrica que buscamos superar nesse projeto.

Ao colocar as lutas indígenas enquanto protagonistas na aula de História, abrimos espaço para o conhecimento de outras formas de viver e de pensar. Isso trouxe a valorização das origens de nossos alunos, muitos com ancestralidade indígena, mas que não se reconhecem como tal por não encontrar orgulho nessas raízes.

O fato de eu ser um professor branco, homem cisgênero e heterossexual me traz ainda o desafio de como trabalhar e me portar diante dessa temática (e dentro da perspectiva crítica/decolonial), sem esquecer que o protagonismo nessas discussões não é meu e sim dos povos indígenas.

O trabalho levou em consideração o desenvolvimento protagonista das turmas de adolescentes dos anos finais, buscando incentivar que eles desenvolvessem a escrita sobre as imagens observadas e que colocassem nessa escrita a perspectiva histórica que influenciaram a produção das imagens mas também abrindo caminho para que se pudesse ter a expressão criativa e autêntica dos estudantes ao trabalhar as pinturas do mural da escola, colocando nela a sua interpretação sobre elementos culturais gráficos indígenas de todo continente Sul Americano (na concepção da Abya Yala e pensando em trânsitos culturais possíveis no caminho do Peabiru).

A atividade didática teve como forma de avaliação dos alunos a presença nas atividades em sala de aula e a participação nas mesmas, bem como a dedicação e a performance na atividade de pintura dos grafismos indígenas no mural e os textos elaborados para o catálogo. Nesse sentido, se

usou de uma avaliação do tipo formativa, sendo assim cada dia de atividade foi registrado e os alunos tiveram a sua avaliação a partir desse registro.

Foi possível, também, realizar uma avaliação sobre o funcionamento dessa atividade de leitura de imagens em aula de história, embasado nos critérios desenvolvidos pela arte-educadora Ana Mae Barbosa e sua proposta de Abordagem Triangular. Se percebeu que esse projeto pôde atingir inclusive alunos que, em outros momentos, não teriam um desempenho tão aprofundado em aulas expositivas ou descritivas, simplesmente.

A produção do mural foi realizada em um momento de “sábado letivo”, mas iniciou com as pesquisas realizadas em sala de aula mesmo, pela internet, onde as turmas foram provocadas a procurar as imagens das obras de Alandia Pantoja, refletir sobre elas, escrever sobre as imagens e relacionar tudo isso com o conhecimento sobre a história. O momento em que se fez uma atividade na sala de inovação da escola, onde se tem como realizar a apresentação de vídeos e de músicas, foi bastante potente por possibilitar uma aproximação com elementos dessas culturas.

Foi planejada a participação dos alunos no mural, realizando uma interpretação sobre grafismos indígenas, que representam elementos culturais e históricos e que se articulam numa narrativa sobre a força desses povos e suas histórias.

Referências Bibliográficas

- AMARAL, Aracy. Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. São Paulo: Editora Nobel, 1987. 435 p
- ANDRADE, Everaldo de Oliveira, A Revolução Boliviana. São Paulo: Editora UNESP, 2007. 177p.
- ANDRADE, Everaldo de Oliveira, Bolívia: democracia e revolução – A comuna de La Paz de 1971. São Paulo: Alameda, 2011. 340p.
- ANDRADE, Everaldo de Oliveira, História, arte e política: o muralismo do boliviano Miguel Alandia Pantoja. In História v.25 nº2, Franca: 2006
Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742006000200007 (consulta em 19/07/2017)
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 188p.
- AZOULAY, Ariella Aïsha. História Potencial – Desaprender o imperialismo. São Paulo: Ubu Editora 2024. 272p.
- BARBIAN, Luciano. Miguel Alandia Pantoja e seu legado na arte boliviana: as cores andinas na obra de um revolucionário. TCC – Bacharelado em História da Arte. UFRGS, Instituto de Artes, 2021. 131p.
- BARBOSA, Ana Mae, CUNHA, Fernanda Pereira da.(orgs.) Abordagem Triangular no ensino das artes e culturas visuais. São Paulo: Cortez 2010. 463p.
- BARBOSA, Ana Mae, AMARAL, Lilian. (orgs.) Interterritorialidade: mídias, contextos e educação. São Paulo: SESC, 2008. 235p.
- BERGAMASCHI, Maria Aparecida; ZEN, Maria Isabel Habckost Dalla; XAVIER, Maria Luísa Merino de Freitas. Povos Indígenas e Educação. Porto Alegre: Mediação, 2012. 200p.
- BERTONI, Izabella Gomes Lopes, Arte de Guerrilha e ensino de história: abordagem didática da resistência à ditadura civil-militar no Brasil a partir das obras de Cildo Meireles. Dissertação (mestrado) UFPR: Curitiba,2018.

- BITTENCOURT, Circe. O saber histórico na sala de aula. São Paulo: Contexto, 2004
- BOHNENBERGER, Michele Teresinha Philomena, Desdobramentos da pintura muralista em Buenos Aires: de Siqueiros ao Contraluz Mural. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes. Porto Alegre, 2018
- BRETON, André. Por uma arte revolucionária independente /Breton-Trotsky; Patrícia Galvão [et al]. São Paulo: Paz e Terra, 1985. 218p
- BURKE, Peter. Testemunha Ocular: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora da UNESP, 2017
- CALDERÓN, Fernando, Memoria de un olvido. El muralismo boliviano. In Nueva Sociedad nº 116 Noviembre – Diciembre 1991, p146 – 152
- CALDERÓN, Fernando, SANJINÉS, Javier, El gato que ladra. La Paz: Plural Editores, 1999. 96p.
- CANCLINI, Nestor Garcia, A socialização da arte: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1984. 220 p.
- CANCLINI, Nestor Garcia, Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997. p283 - 350
- CANCLINI, Nestor Garcia[org.]. La modernidad despues de la posmodernidad In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes, Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial UNESP, 1990. p202-237.
- CERRI, Luis Fernando. Os jovens e a História: Brasil e América do Sul. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2018. 322p.
- COUTINHO, Rejane Galvão. Abordagem triangular: deglutições e apropriações formativas. 27º encontro da ANPAP, São Paulo, 2018
- COUTO, F. F.; CARRIERI, A. de P. Enrique Dussel e a Filosofia da Libertação nos Estudos Organizacionais. **Cadernos EBAPE.BR**, Rio de Janeiro, RJ, v. 16, n. 4, p. 631–641, 2018. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/cadernosebape/article/view/69213>. Acesso em: 6 set. 2024.
- COUTO, Andrea Mallmann, ROSA, Graziela Oliveira Neto da, SANTOS, José Antônio dos. (orgs.) Educação Antirracista. Fiscalização e Desafios. Porto Alegre: TCE/RS, 2021. 175p.

- CUSICANQUI, Silvia Rivera. Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015. 352p.
- DIAS, Taís Ritter 2022 in: <https://www.ufrgs.br/artevera/mujeres-creando-a-arte-como-forma-de-tecer-solidariedades/> (acesso em 09/06/2023)
- DIDI-HUBERMAN, Georges, O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2010. 264p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, Quando as imagens tocam o real. Pós: Belo Horizonte, v.2, n.4, p204-219 nov. 2012
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Levantes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017. 420 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tomam posição – o olho da história I. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2017. 279 p.
- DIONIZIO, Daniela Calvo Rodrigues. Silenciamento: quando um mural se torna prisioneiro. Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina. São Paulo: USP 2016
- DIONIZIO, Daniela Calvo Rodrigues. A luta do povo por sua libertação, denúncia e resistência nas cores de Miguel Alandía Pantoja / Daniela Calvo Rodrigues Dionizio. 2018. 222f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Guarulhos, 2018.
- DUSSEL, Enrique. Filosofia da Libertação. São Paulo, Ed. Loyola 1977. 275p.
- DUSSEL, Enrique. 1492: o encobrimento do outro, Petrópolis: Vozes, 1993.
- EDER, Rita. “Muralismo mexicano: modernidad e identidad cultural”. En A. M. Moraes Belluzzo (Org.), Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial UNESP, 1990.
- FERREIRA, Glediane. Resistência, solidariedade e rebeldia: O feminismo das Mujeres Creando na Bolívia (1992 – 2015). Tese (Doutorado) Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2018.

- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. 148p.
- FUNARI, Pedro Paulo. *A temática indígena na escola: subsídios para os professores*. São Paulo: Contexto, 2022. 124p.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997. 366p.
- GOMEZ, Santiago Castro. *La Poscolonialidad explicada a los niños*. Popayan: Ed. Universidad del Cauca, 2005. 113p.
- HADJINICOLAOU, Nicos. *História da arte e movimentos sociais*. Lisboa: Edições 70, 1973.
- HADJINICOLAOU, Nicos. *La producción artística frente a sus significados*. México: Siglo XXI, 1981. 206p.
- IGREJA, Rebecca Lemos; RAMPIN, Talita Tatiana Dias; CAMACHO, María Teresa Sierra. *ABYA-YALA: acesso à justiça e direitos desde perspectivas latinoamericanas. **Abya-yala: Revista sobre Acesso à Justiça e Direitos nas Américas**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 3–6, 2023. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/abya/article/view/46924>. Acesso em: 7 set. 2024.*
- JOHN, S. Sándor. *El trotskismo boliviano – Revolución permanente en el Altiplano*. La Paz: Plural Editores, 2016. 370p.
- KNAUSS, P. (2006). *O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual*. *ArtCultura*, 8(12). Recuperado de <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1406>
- LIMA, Bruno Reikdal. *Fetichização do poder como fundamento da corrupção: uma proposta a partir da filosofia latino-americana de Enrique Dussel*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. 232p.
- NAVARRETE LINARES, Federico. *Hacia una cosmohistoria: las historias indígenas más allá de la monohistoria occidental*. In: SIMSON, Ingrid; ZERMEÑO PADILLA, Guillermo (eds.). *La historiografía en tiempos globales*. Berlim: Tranvía, 2020. p. 227-252.
- LORA, Guillermo. *Figuras del trotskismo boliviano*. La Paz: Ediciones Masas, 1983
- LORA, Guillermo. *Historia del Movimiento Obrero Boliviano, tomo VI (1964-1974)*. La Paz: Ediciones Masas, 1980.

- LÖWY, Michael. A revolução é o freio de emergência: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Autonomia Literária, 2019. 153p.
- MACHADO, Regina. Abordagem Triangular. **Revista GEARTE**, [S. l.], v. 4, n. 2, 2017. DOI: 10.22456/2357-9854.75212. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/75212>. Acesso em: 26 jul. 2024.
- MARX, Karl Friedrich, ENGELS, Friedrich. A ideologia alemã. São Paulo: Martins Fontes, 1998
- MARIÁTEGUI, José Carlos. El artista y la época. Biblioteca Amaula. Lima, 1925. 216 p.
- MICHEL, Gislaine A. Augusto Roa Bastos e Cándido López [manuscrito]: invenção de realidades na Guerra Grande. Dissertação (mestrado) UFMG, 2008
- MONTOYA, Victor, Las pinturas rebeldes de um muralista latino-americano. In Revista Almiar, Madrid: S/D Disponível em: http://www.margencero.es/montoya/miguel_alandia.htm (consulta em 19/07/2017)
- MORAES, Frederico. Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979
- PEDROSA, Mário. Mundo, Homem, Arte em crise. Aracy Amaral (Org.) São Paulo: Perspectiva, 1975
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: https://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf (consulta em 24/07/2024)
- READ, Herbert. As origens da forma na arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. 202p.
- READ, Herbert. O sentido da arte. Esboço da História da Arte, principalmente da pintura e da escultura e das bases dos julgamentos estéticos. São Paulo: IBRASA, 1976. 166p.
- RIBEIRO, Darcy. América Latina: A Pátria Grande. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2012. [Biblioteca Básica Brasileira] 152p.
- RODRÍGUEZ, Antonio. "Con tinta negra y roja: el Muralismo Mexicano, un enorme absceso que contagió a todos nuestros países; carta abierta de Marta Traba sobre el problema del Muralismo Mexicano."

El Día: Vocero del pueblo mexicano (Mexico City), May 14, 1964. (<https://icaa.mfah.org/s/en/item/747211#?c=&m=&s=&cv=&xywh=605%2C239%2C2119%2C1186> acesso em: 02/10/2021)

SBRANA, Darlan Rodrigo. Os vivos e os mortos no tempo: A operação historiográfica como técnica de apagamento da racionalidade indígena. In: Revista Epistemologias do Sul, Foz do Iguaçu/PR v.2n.2 pp 46-71 2018. (<https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/1123/1557> acesso em: 15/06/2024)

SEIXLACK, Alessandra Gonzalez de Carvalho. Um fazer histórico xamânico: o potencial cosmo-histórico de reconectar territórios no Antropoceno. Rio de Janeiro, Topoi v24, n54. pp 725-746. 2023 <https://doi.org/10.1590/2237-101X02405405>

TORAL, André Amaral de. Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001

TROTSKI, Leon. Literatura e revolução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007 254p.

VASARI, Georgio. Vidas dos artistas – edição de Lorenzo Torrentino; organização de Luciano Bellosi e Aldo Rossi; apresentação de Giovanni Previtali; tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martin Fontes, 2011. 824p.

VASCONCELOS, José. La raza cósmica. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948.

VIEZZER, Moema; GRONDIN, Marcelo. Abya Yala! Genocídio, resistência e sobrevivência dos povos originários das Américas. Rio de Janeiro: Bambual Editora, 2021. 343p.

XAVIER, Demétrio. Cevando a palavra. Porto Alegre: Coragem, 2023. 264p.

YURGEL, Caio. Walter Benjamin e o pintor da praça: arte e ideologia In Revista Valise v.1 n.2 Porto Alegre, 2011 Disponível em <http://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/23149> (consulta em 23/07/2017)

ZAMBONI, Ernesta; DÍAS, Maria de Fátima Sabino e FINOCCHIO, Sílvia [orgs.] Peabiru: um caminho, muitas trilhas. Ensino de História e Cultura Contemporânea. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2014. 199p.

ZAVALETA MERCADO, René. El poder dual. México: Siglo Veintiuno Eds, 1977. 271p.

ZITKOSKI, Jaime José. Enrique Dussel: Uma introdução ao pensamento decolonial. Porto Alegre: Cirkula, 2023. 124p.

Catálogos:

Ministerio de culturas y turismo. ALANDIA PANTOJA (100 anos). La Paz, 2014

CARAFFA, Carlos Cordero (curadoria) Alandia Pantoja (Bicentenario) – Año del Bicentenario de la Revolucion del 16 de julio de 1809

Sites:

<https://www.facebook.com/Cementerio-de-Elefantes-1861783357428271>

[https://issuu.com/elart/docs/cementerio de elefantes 5 bajo](https://issuu.com/elart/docs/cementerio_de_elefantes_5_bajo)

<https://rcbolivia.com/reconstruyen-mural-de-miguel-alandia-pantoja-descubierto-en-la-mina-milluni-de-el-alto/>

<https://www.la-epoca.com.bo/2017/09/11/cementerio-de-elefantes-y-la-recuperacion-de-un-hijo-de-miguel-alandia-pantoja/>

<https://www.bolivia.com/noticias/AutoNoticias/DetalleNoticia32098.asp>

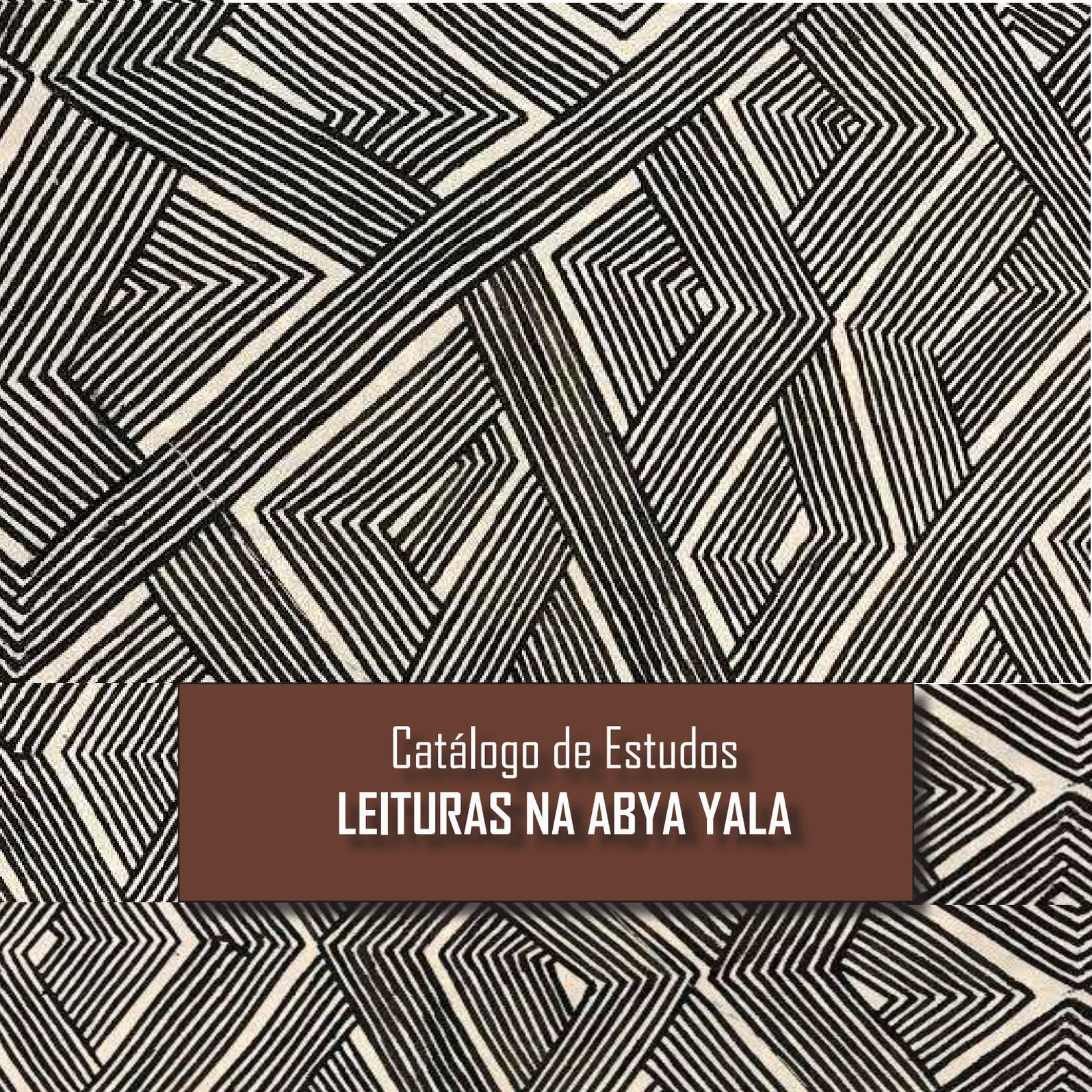
https://www.la-razon.com/escape/2021/04/18/la-historia-del-petroleo-boliviano-en-pintura/?fbclid=IwAR2qLh0en9c-Ir2Sp3ymVc1FMJLoKCW8Fye0Ffssrd6UjyyV_rJqS1GfB7A

<https://historiadelarte.uniandes.edu.co/cliio/septima-edicion/la-virgen-del-cerro-paisaje-e-imagen-sagrada/>

<https://pedroquerejazu.wordpress.com/2015/02/19/miguel-alandia-pantoja/>

<https://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2021/03/vicio-boliviano.shtml>

Anexo: Catálogo



Catálogo de Estudos
LEITURAS NA ABYA YALA

Catálogo de Estudos **LEITURAS NA ABYA YALA**

OBRAS SELECCIONADAS:

1. **Prisioneiro de Guerra** - Miguel Alandia Pantja
2. **Imillia** - Miguel Alandia Pantoja
3. Mural **La Revolucion** - Miguel Alandia Pantoja
4. **A Virgem do Cerro Rico** - anônimo
5. **Pacha Mama** - Roberto Mamani
6. **Mural La Educacion** - Miguel Alandia Pantoja
7. **Mural** s/nome - Cementerio de Elefantes
8. **Mural Culturas da Abya Yala** - Coletivo Todos Nativos





NOTAS de REFLEXÃO:
Alunos do 9º ano - turmas 91 e 92
EMEF Neusa Goulart Brizola
Disciplina: História.

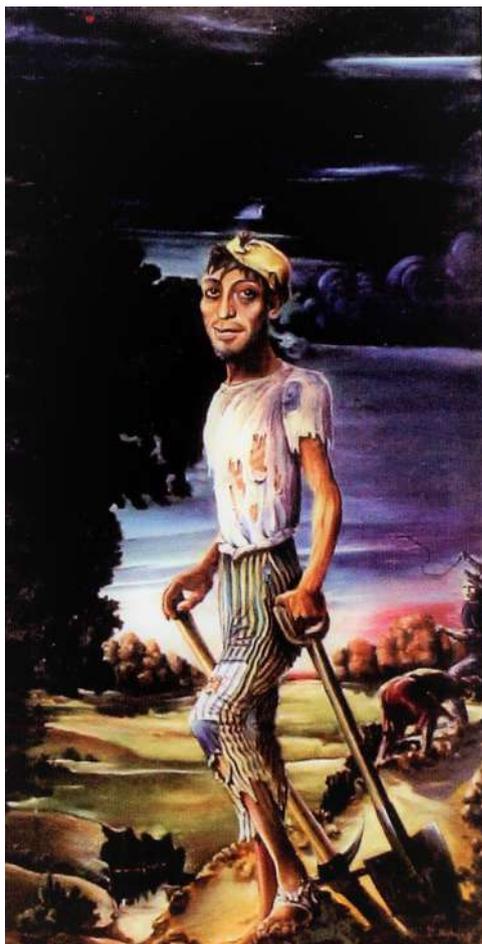
SUPERVISÃO:
Prof. Luciano Barbian

ELABORAÇÃO das LEITURAS de IMAGEM:
Prof. Luciano Barbian e alunos

EDIÇÃO GRÁFICA:
Débora da Silva Margoni Barbian

ORGANIZAÇÃO:
Prof. Luciano Barbian

ANO de PRODUÇÃO:
2023



Título da obra: **Prisioneiro de Guerra**

Autor: Miguel Alandia Pantja

Ano: 1937

Técnica: s/informação

Dimensões: s/informação

Localização: s/informação

Fonte: pedroquerejazu.wordpress.com



NOTAS DE OLHARES E PERCEPÇÕES:

A obra prisioneiro de guerra trata de um homem claramente em situação de necessidade. Um homem que foi obrigado a fazer trabalho escravo na guerra entre 1932 e 1935, pela Bolívia.

É uma obra que representa as condições dos prisioneiros da guerra do Chaco, que teve início no ano de 1932 e chegou ao fim em 1935. E resultou em 90 mil mortos.

Vemos um prisioneiro com roupas rasgadas e provavelmente bem sujas, com materiais de trabalho em suas mãos. O cenário mostra um pôr do sol com outro trabalhador sendo punido por um soldado.

É um homem de guerra que foi capturado e levado para ser escravizado. Na imagem ele parece muito cansado, com fome e desidratado.

A imagem se trata de um soldado boliviano que foi feito prisioneiro de guerra. Capturado para fazer trabalho escravo em péssimas condições.

Criamos a hipótese de que o prisioneiro principal da imagem está trabalhando com minério ou com expansão territorial.

Um homem que foi obrigado a trabalhar como escravo entre 1932 e 1935, na guerra entre Bolívia e Paraguai. O homem boliviano foi capturado por soldados do Paraguai.

A obra apresenta um escravo com roupas rasgadas. Atrás vemos uma fumaça de petróleo.

Outra hipótese pensada é que os trabalhadores são indígenas que estão sendo forçados a trabalhar.

LEITURA DE IMAGEM:

Prisioneiro de Guerra

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.

A pintura do boliviano Miguel Alandia Pantoja é um retrato, com ares de caricatura, realizada quando o próprio artista era prisioneiro num campo de concentração paraguaio, durante a Guerra do Chaco (1932 - 1935), conflito armado que envolveu o Paraguai e a Bolívia.

O Chaco Oriental é uma região árida que se localiza na fronteira entre os dois países. Na década de 1930 conta-se que se descobriram grandes jazidas de petróleo e de gás natural nesse território. Isso provocou uma corrida pelos recursos naturais do Chaco e levou a Bolívia a atacar o território paraguaio em 1932. Porém, o exército boliviano era formado por um grande contingente de indígenas (camponeses e mineiros), que viviam no altiplano e não conheciam as condições do clima e do território do Chaco. Muitos dos soldados bolivianos foram presos nos campos paraguaios e esse foi o caso de Miguel Alandia. E nesse contexto o artista exercita uma produção de imagens com traços de caricatura, buscando retratar a dureza da guerra, do clima e do espaço, bem como o sofrimento desses homens, muitas vezes em relações de trabalho forçado.

Esse é o caso desse retrato de um prisioneiro de guerra, pintado pelo jovem Alandia Pantoja. Nessa composição podemos notar já a dramaticidade e o sofrimento, temas muito presentes nos trabalhos murais do boliviano.

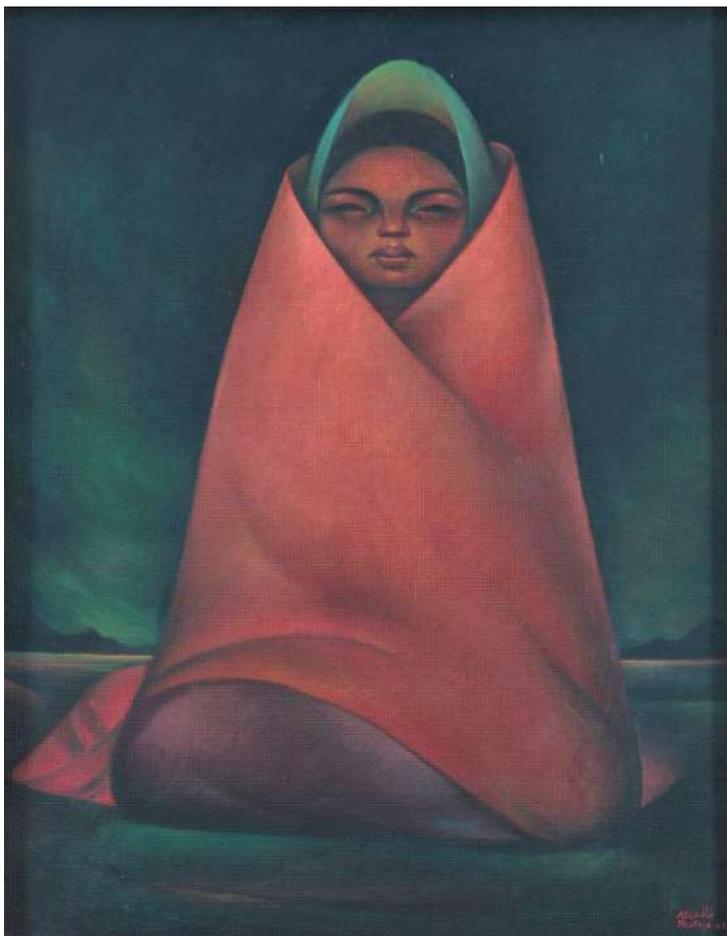
No contexto da Guerra, Miguel Alandia Pantoja terá uma experiência que influencia de forma decisiva a sua vida. Guillermo Lora, amigo e biógrafo do artista, nos apresenta, aqui, um Pantoja que, durante seu período como soldado no Chaco, e quando prisioneiro de guerra dos paraguaios, constituiu-se em um atento observador e ferino artista que, com seus retratos e caricaturas, revelou e registrou aspectos da guerra. Algumas obras dessa fase de sua produção estão hoje apreciadas, porém o próprio artista parece não valorizar essa fase produtiva da mesma forma como faz com outras. Percebe-se nessas imagens de testemunha da guerra, traços de caricaturista e de retratista. Considera-se que Alandia usava essa habilidade de desenho para conseguir vender alguns retratos e para, em alguns momentos, servir como diversão.



“

Hay, pues, un ignorado Alandía pintor de la guerra, pese a que presentó muestras públicas de su obra. El futuro muralista nunca reivindicó este período de su pintura, no sé si porque lo consideraba un simple episodio intrascendente de Alandía exhalaba por su aprendizaje del oficio o porque sus cuadros carecían de un claro mensaje social, porque él que éste apareciese con nitidez comprensible para el grueso de las masas, fue una de sus permanentes preocupaciones más tarde. Sin embargo, el dibujo de esa época (las figuras contrahechas de la pintura de la guerra vuelven a aparecer después) y los colores indígenas nunca estarán ausentes, del pincel de Alandía. (LORA, 1983, p. 123)





Título da obra: **Imillia**

Autor: Miguel Alandia Pantja

Ano: 1960

Técnica: óleo sobre cartão

Dimensões: 76 x 58 cm

Localização: Museu Nacional de Arte, La Paz/Bolívia

Fonte: facebook.com/museonacionaldeartebolivia



NOTAS DE OLHARES E PERCEPÇÕES:

Jovem garota, aparentemente indígena, enrolada em um cobertor, sentada no chão ao ar livre. Ela está com olheiras e com os olhos fechados.

Uma menina que aparentemente está só em um deserto, deixada com apenas uma coberta. Essa tintura escura usada no fundo dá um ar triste, de solidão.

Uma garota indígena negra ajoelhada no chão, na praia, com uma coberta vermelha enrolada em seu corpo. Com os olhos fechados.

Uma menina enrolada em um cobertor, parece estar do lado de uma fogueira e sozinha no deserto. Seu rosto está com o semblante cansado de quem não dormiu.

Fala de uma mulher negra em 1960, passando muito frio, então ela se cobre com uma coberta gigante. Está aparentemente em uma região muito fria.

Curiosidade: era bem difícil a cultura indígena ser valorizada. Exemplo: não era tão fácil aparecerem indígenas em pinturas, e a pintura indígena ser valorizada.

Aparentemente uma garota indígena ajoelhada e coberta por um manto. O seu olhar retrata o cansaço e a solidão diante de um lugar vazio no meio do "nada".

Eu vejo uma mulher indígena, coberta com um manto, e que possivelmente é uma figura divina para o povo indígena. Sabemos que esta pintura foi feita para prestigiar o povo.

Originário, que era muito desvalorizado.

LEITURA DE IMAGEM:

Imillia

O indigenismo é uma característica muito presente e evidente na produção de Miguel Alandia Pantoja. E isso se mostra de forma marcante nessa pequena pintura de cavalete, produzida na década de 1960. A obra retrata uma pequena bebê indígena, envolta em panos e em meio a um cenário da cordilheira dos Andes. Imilla é a palavra em língua Aymara que significa menina para os povos indígenas.

A Imilla de Pantoja se constitui em um exemplar de uma série de quadros com essa temática que o artista estava produzindo naquele período, que representa uma virada na temática da arte boliviana, com o surgimento do movimento indigenista. Entre os artistas que se notabilizaram nessa vertente, nas artes plásticas bolivianas, estão Cecilio Guzmán de Rojas e Walter Solon Romero.

Neste quadro de pequenas dimensões, que já foi tido por alguns críticos como uma espécie de joia da arte indigenista boliviana (tendo sido comparada por alguns com a Mona Lisa de Lenardo ou a Moça do Brinco de Pérola, de Vermeer), percebemos que a criança indígena está ambientada em um ambiente de clima frio e inóspito, como o do altiplano boliviano e a cordilheira andina. A menina está envolta, como já descrevemos no início desse texto, com panos e cobertores que a protegem do frio. No semblante da criança, percebemos que esta transmite uma notável sensação de tranquilidade e de equilíbrio de emoções, mesmo tendo em vista o ambiente frio e o clima hostil. De certa forma, Pantoja nos apresenta nesse trabalho a sua homenagem à resiliência e às qualidades de bravura dos indígenas do altiplano que resistem com muita valentia à tantas adversidades, seja com relação ao ambiente natural mas também com relação às condições de exploração e discriminação social.





“

Alandia fue el único que evolucionó del indigenismo al trotskysmo, esto si se exceptúa a ese semi-literato, semi-pintor y semi-todo que se llama Carlos Salazar. Esta vez el cambio de técnica y de temática en la pintura aparece como la resultante de un profundo sacudimiento ideológico del que fue protagonista nuestro pintor. Más tarde, vuelve por momentos a su indigenismo y a él pertenece la serie titulada "imillas", conformada por telas y litografías "bonitas" y relamidas, que no tienen nada que ver, al menos a primera vista, con los recios murales del militante porista, se trata de un lamentable retorno al pasado que se lo suponía sepultado del todo. (LORA, 1983, p.127)





Título da obra: **La Revolucion**

Autor: Miguel Alandia Pantja

Ano: 1964

Técnica: Piroxilina sobre cartão prensado

Dimensões: 5,58 x 20,50 m

Localização: Museu da Revolução Praça Villa Roel, La Paz/Bolívia

Fonte: Catálogo Alandia Pantoja 100 anos - Museu Nacional de Arte

NOTAS DE OLHARES E PERCEPÇÕES:

O título do mural é “A Revolução”. Então concluo que são cenas de guerra. Sobre as diversas lutas dos povos bolivianos.

Identifico algumas figuras entre tantas cores. Chamam minha atenção o cavalo, o fogo, o condor, o homem azul e o pássaro de quatro asas e dois braços armados.

Ao centro um grande condor imobiliza os animais que estão atacando enquanto protege com as asas abertas um grupo de indígenas. |

Os indígenas fizeram muitas lutas sociais na Bolívia. O artista representou essas lutas pelas lápides, no canto do mural.

Algumas lutas e revoltas indígenas foram destacadas pelo artista, para valorizar o protagonismo indígena na história boliviana.

Dá para notar que as lutas indígenas não eram bem recebidas pelas elites da Bolívia. Os líderes dos povos indígenas foram executados com violência e crueldade.

O cenário do mural parece de um lado com as montanhas dos Andes e, na parte inferior, parece um deserto.

O Tupac Katari foi executado por lutar pela independência da Bolívia. A forma como foi morto, desmembrado por quatro cavalos, demonstra a violência da colonização.

O pássaro (Condor) no meio do mural está matando os cavalos. Isso parece passar a ideia que, para o artista, a força do Condor é invencível.

LEITURA DE IMAGEM:

La Revolucion

Esse mural foi produzido por Alandia Pantoja para ser exposto no mesmo local, junto dos murais de Walter Solon Romero e de seu mural "La Educacion". Dessa forma, o trabalho de Pantoja vai se constituindo numa narrativa repleta de interpretações e posicionamentos sobre o processo de lutas revolucionárias que o povo boliviano (em especial seu componentes indígenas, camponeses, mineiros e operários) levou à cabo para conquistar a independência enquanto nação.

A leitura do mural pode ser realizada ao correr os olhos sobre a composição, quase como se estivéssemos lendo uma história em quadrinhos. Realizando essa trajetória, o olhar do espectador é conduzido a acompanhar eventos da história boliviana que tiveram os povos indígenas como protagonistas. Sendo assim, listamos essas lutas indígenas retratadas por Alandia Pantoja na sua narrativa histórica*



- 1 - A Morte de Tupac Katari;
- 2 - Os primeiros movimentos de independência capitaneados por Murillo;
- 3 - A Revolta do Terrível Wilka (séc. XIX);
- 4 - Guerra do Chaco (1932 - 1935)
- 5 - Revolução Boliviana (1952)
- 6 - Massacres dos mineiros em Catavi;
- 7 - Vitória da Revolução de 1952 e apresentação de um projeto para o futuro.

* Imagem e descrição elaboradas a partir do trabalho de Dionizio (2018).

Nessa lista, a luta de uma liderança indígena como Tupac Katari que aconteceu no século XVIII e que deixou como legado o movimento Katarista (indígena e camponês) na política boliviana. Importante marcar que Tupac Katari foi condenado por sua luta a favor da independência, sendo executado por desmembramento, tendo seus braços e pernas arrancados do corpo, amarrados a cavalos bravios. Essa é a imagem fixada por Pantoja nesse mural. Já Murillo representava o movimento capitaneado por setores da sociedade chamados de criollos, ou seja, brancos e mestiços com ascendência espanhola mas nascidos na Bolívia.

Com relação à dimensão temporal, a imagem se apresenta como um cenário em que os eventos históricos do passado ocupam as margens (partes A e C) e convergem para o centro do mural (parte B), onde temos a aparição dos animais míticos (o condor) e das classes sociais (marcadamente indígenas pertencentes à classe trabalhadora, operários e camponeses). Marcando a passagem cronológica dos acontecimentos em uma dimensão linear, teríamos a parte A com os acontecimentos mais antigos, seguida da C e finalizando na parte B, finalizando assim esse movimento concêntrico que abarca todo o mural.





Título da obra: **A Virgem do Cerro Rico**
Autor: anônimo
Ano: s/data
Técnica: s/informação
Dimensões: s/informação
Localização: Casa da Moeda, Potosí/Bolívia
Fonte: historiadelarte.uniandes.edu.co



NOTAS DE OLHARES E PERCEPÇÕES:

Eu vejo na imagem uma santa e os monarcas rezando para ela. Em cima se vê uma pomba que representa o espírito santo.

A imagem representa o monte divinamente abençoado por causa da prata (descrita pela esfera entre o rei e o padre), e no vestido aparecem os mineiros e rei recebendo a prata.

O que eu vejo na imagem é uma santa sendo coroada e pássaro da paz e as pessoas vendo a coroação.

Logo acima de Maria vemos Deus pai, filho e o Espírito Santo. Ambos estão colocando uma coroa em sua cabeça.. Na imagem também vemos alguns reis admirados com a coroação.

Concluimos que esta imagem se trata de um assunto completamente religioso, em que seu foco principal é a Virgem Maria.

A imagem mostra uma deusa sendo coroada. Uma deusa muito admirada pelos católicos e mostra outras pessoas da realeza.

No centro da imagem há uma figura admirada pelos católicos, em sua maioria pessoas da realeza, que enxergavam a religião como centro de tudo.

Eu observo uma imagem totalmente religiosa. No meio da imagem está representada Nossa Senhora, de forma que seu corpo aparece como o Monte Potosí, lugar em que era feito o minério de prata.

Ela está sendo coroada por outras duas figuras divinas que são Deus pai, e Deus filho. Acima de sua cabeça vemos uma pomba que representa o Espírito Santo. E abaixo é possível ver representantes da Igreja e também da colônia.

LEITURA DE IMAGEM:

A Virgem do Cerro Rico

A imagem da Virgen del Cerro Rico se constitui em uma das várias imagens devocionais do catolicismo boliviano, dirigidas à Nossa Senhora e produzidas durante o período colonial, tendo como contexto o chamado período, na arte, do Barroco Boliviano do século XVIII. De uma forma bastante explícita, existe nessas imagens um elemento forte de sincretismo religioso onde a divindade da montanha, ou da Terra, a Pachamama, é representada pela imagem cristã da Virgem Maria.

Nessa tradição imagética, encontramos a imagem da montanha (o Cerro Rico de Potosí), de onde a exploração colonialista espanhola arrancou quantidades imensas de prata o que gerou o dito que “com a quantidade de prata que foi extraída pelos espanhóis da montanha de Potosí, se constrói uma ponte da América até a Europa”. Mas se deve acrescentar que, “com os ossos dos indígenas que foram mortos nesta forma de exploração do trabalho, se constrói outra ponte de volta da Espanha até a Bolívia.”

Observando a composição da imagem, se percebe que existe uma forma triangular onde o corpo da santa se constitui no desenho da montanha. Dessa forma, posicionada em um lugar de majestade, no ápice da montanha (que forma o seu corpo) está a divindade mariana. Os mineiros, pequenos como se fossem miniaturas, andam pela montanha. A paleta de cores, que é referência para o trabalho de Miguel Alandia Pantoja, que foi estudado neste catálogo e onde vemos, bem marcantes, as cores terrosas, ocre, vermelho em contraste com o azul celeste.

A observação dessa imagem realizada por Luz Helena Caballero nos aponta ainda que os indígenas colocam a montanha em uma posição de divindade ao se constituírem como lugares do sagrado, como as Huacas. Nesse contexto, essas montanhas eram veneradas enquanto fontes de fertilidade e abundância.



“

La Virgen del Cerro tiene 2 lecturas. La primera es la lectura de la montaña, en la que se puede ver un paisaje que describe, con mucha exactitud, la apariencia del cerro Rico de Potosí, con el cerro chico al frente y perfectamente insertados dentro de la cadena de montañas andinas que aparecen a los lados y que indican la continuidad de la cordillera. La segunda lectura es la de la Virgen: una Inmaculada que se puede clasificar como una Virgen triangular. Esto significa que es un retrato pintado de una imagen tridimensional de una Virgen María con indumentaria postiza. [historiadelarte.uniandes.edu.co]





Título da obra: **Encuentro con la Pachamama**

Autor: Roberto Mamani

Ano: 2009

Técnica: Pastel sobre papel aquarela

Dimensões: 70 x 50 cm

Localização: s/informação

Fonte: Fotografia cortesía do pintor para reseachgate.net.

NOTAS DE OLHARES E PERCEPÇÕES:

Esse desenho fala sobre a Pachamama que é uma divindade responsável pela fertilidade e pelo cultivo da terra. A mãe terra representada como uma mulher grávida.

Eu vejo um desenho bem colorido e cheio de formas. Esta pintura fala sobre a Pachamama, uma divindade que é considerada a Mãe Terra pelos indígenas.

A Pachamama é uma divindade andina que representa a Mãe Terra, ou a Mãe Natureza. É considerada uma figura sagrada, protetora e provedora de vida pelos povos andinos, que oferecem oferendas e rituais em sua homenagem.

A imagem mostra uma paisagem montanhosa, que também representa a Pachamama. Cada montanha tem uma figura colorida. São elementos tradicionais da cultura andina.

Pacha Mama, a Mãe Terra, está representada na paisagem como parte integrante da natureza, montanhas, céu, sol e cores.

A imagem representa as culturas indígenas da região dos Andes. Tem as cores da bandeira Wiphala. E os rostos coloridos têm formas tradicionais andinas.

A Cruz Andina bem no alto é o sol. A paisagem de montanhas são pessoas ou os povos, junto com a natureza. O conjunto todo é a Pachamama.

As cores chamativas e brilhantes lembram aqueles tecidos dos indígenas dos Andes. A imagem parece um grupo de pessoas com roupas de frio, e também remetem às montanhas da cordilheira.

A Pachamama dos povos andinos está presente na obra através das figuras e cores ali representadas.

LEITURA DE IMAGEM:

Encuentro con la Pachamama

O trabalho de Roberto Mamani aqui apresentado realiza uma bela interação, um diálogo com as composições da Virgen del Cerro Rico (sec XVIII) e também com o mural de Miguel Alandia Pantoja, La Revolucion (1964). Em todas elas, percebemos uma composição triangular onde no topo da imagem está o rosto da protagonista. Se evidencia a ligação sincrética das crenças indígenas andinas (Pachamama) com a imagem cristã da Virgem Maria e que, enfim, se constitui também num diálogo com o lugar da professora no mural de Pantoja.

No caso dessa Pachamama realizada por Mamani temos aqui uma coletividade de figuras que se relacionam com imagens de montanhas mas aqui humanizadas ou personificadas nas divindades da fertilidade e da terra. A própria paleta de cores usada pelo boliviano se remete às cores usadas nos modelos têxteis andinos, nas vestimentas e nos elaborados elementos da tapeçaria desses povos. Percebemos mesmo entre as figuras das montanhas uma referência a essas cores nas vestimentas que cobrem as “Pachamamas”, e também no próprio cenário com elementos terrosos e o azul do céu (onde desponta ainda outro elemento andino, a Chakana que faz aqui referência ao Sol).

Segundo aponta Laura González Tinoco (2019), Mamani faz referências, em seu trabalho, às cosmologias indígenas andinas e através do uso das cores e referenciais indígenas, levanta a valorização desses elementos ancestrais na arte e na cultura da Bolívia. Com relação à forma como se construiu esse elemento de sincretismo, a autora pontua que

A pesar de que el poder de creación del mundo y de todos los seres sea entregado en el cristianismo únicamente a Dios, los indígenas vislumbrarán la polaridad masculino-femenino (chacha-warmi) entre Dios, como Dios de los cielos y María. Estableciendo una relación entre el Tata Inti, el Dios Sol como Dios Padre y a la Virgen María como Pachamama, Madre sustentadora (más que intercesora) de la humanidad; puesto que para la mentalidad andina, no existe equivalente a la idea de pecado, ni pecado original. El bien y el mal, como la luz y la oscuridad, son entendidos como contrarios necesarios para conformar la armonía de la totalidad. (Amawt'a Fernando Ergueta, comunicación personal, 21 enero 2019).

Com relação às antigas crenças indígenas da região andina (o Kollasuyu) tinham importantes diferenças. Enquanto o deus sol Inti era a divindade mais cultuada entre os incas, a Pachamama era a divindade cultuada pelos aymaras. Sendo assim as representações masculina e feminina se dividem entre as duas culturas andinas. Essas influências são marcadas neste trabalho de notável beleza de Mamani que nos convida à contemplação e à reflexão sobre as crenças religiosas andinas e como elas ainda se mantêm fortes como elemento de resistência mesmo política à colonização europeia.



“

La integración del todo en las partes y de las partes en el todo, es fácilmente reconocible en obras como Encuentro con la Pachamama en donde las montañas, como podemos ver, aparecen agrupadas, cada una representando un ser femenino o masculino, también junto a montañas que cargan un Tata Inti (Padre sol) o una Mama Killa (madre Luna). Como energías ordenadoras del mundo que a su vez relacionan el macro y microcosmos en el cielo y en la tierra, en una misma totalidad equivalente e infinita, simbolizada a su vez por la media chakana en el horizonte, abierta en el límite del cuadro, sugiriendo la progresión inabarcable del sistema de pensamiento cósmico-andino, tan singular. (TINOCO, 2019 p. 26),





Título da obra: **La Educacion**

Autor: Miguel Alandia Pantja

Ano: 1964

Técnica: Piroxilina sobre cartão prensado

Dimensões: 5,80 x 4,35 m

Localização: Museu da Revolução Praça Villa Roel, La Paz/Bolívia

Fonte: Catálogo Alandia Pantoja 100 anos - Museu Nacional de Arte



NOTAS DE OLHARES E PERCEPÇÕES:

Essa arte em mural tem muitos fragmentos: não só a reforma educativa, mas também o direito ao voto, a questão da guerra, entre outros.

Como ponto principal da imagem eu observo uma mulher, professora, que foi colocada neste mural de forma que esta profissão fosse glorificada.

Reforça a ideia de que um professor tem um papel muito importante e de extrema necessidade na vida dos indivíduos.

A figura feminina principal da imagem segura uma letra "A" em uma mão e um livro aberto na outra. Ela está ensinando. A cena toda parece contar uma história. |

O mural da Educação tem uma sequência de cenas que desencadeiam uma narrativa. As pessoas representadas tem feições indígenas, exceto os homens verdes, que estão armados.

O mural é bastante colorido e mostra pessoas em diferentes ações. A figura principal é a educadora, que está tentando alfabetizar o povo em meio a uma revolução.

O desenho está em perspectiva, e bem na frente as figuras estão confusas, em pedaços. No fundo, atrás da mulher principal também. Mas a mulher se sobressai e transmite uma mensagem.

A educação, como maior objetivo, é o poder transformador da realidade degradada, representada pelas figuras desconstruídas em primeiro plano.

A disposição e dimensão das figuras do mural promovem uma relação conceitual com as imagens estudadas da "Pachamama", da "Imilla" e da "Virgem del Cerro Rico".

LEITURA DE IMAGEM:

La Educacion

Miguel Alandia Pantoja, junto de sua produção artística, teve uma atuação política muito destacada. O muralista boliviano era militante de um partido político de esquerda, o Partido Obrero (operário) Revolucionário, que defendia posições socialistas de tendências trotskistas.

O mural aqui analisado foi produzido no contexto social pós-revolução de 1952, um movimento da burguesia boliviana, mas com caráter democráticonacionalista, contando com a participação organizada de sindicatos de trabalhadores e movimentos sociais de indígenas, estudantes artistas e intelectuais. A imagem, que integra um conjunto de murais produzidos para um museu/mausoléu construído em memória dos mártires da Revolução, apresenta elementos formais característicos da produção de Alandia, como os personagens estilizados, uma reminiscência do movimento indigenista boliviano, e o uso de uma paleta de cores com destaque para o amarelo, o vermelho e o verde. Na composição desse mural, temos uma figura feminina, em grandes proporções que, segurando um livro, distribui, como dádivas, os bens do conhecimento, dos saberes e das ciências que são conquistados e construídos através da educação.

A narrativa é bastante evidente (como se percebe em todo o muralismo boliviano, naquele sentido da arte se tornar um instrumento de comunicação e conscientização das massas), ou seja, a liberdade é conquistada na luta. O poder de construção dos conhecimentos e a conquista do direito à educação pública e gratuita é um fato a ser comemorado e defendido por todo o povo.

Mas essas mesmas vitórias no âmbito da educação devem ser defendidas porque a reação imperialista e das oligarquias está à espreita, para golpear e destruir. Vemos assim, na parte superior do quadro, ao fundo, um cenário de convulsão, com figuras distorcidas em meio aos prédios e lápides de um cemitério, se colocando numa espécie de violenta luta, onde as torções dos corpos nos ambientam em um contexto de tensionamentos e surge, bem ao fundo, um personagem verde, com uma mão gigantesca segurando um punhal que busca golpear a figura feminina que está colocada em lugar de destaque e que representa a própria "educação", sendo retratada como uma professora que leva sabedoria e conhecimentos às massas, na forma de um grande livro e uma letra (representada como um objeto concreto) que se propõe a alcançar ao povo.



“

A temática indigenista é muito presente no trabalho de Miguel Alandia. O artista mantém uma referência forte nas relações com a cultura e manifestações artísticas dos povos do altiplano boliviano, em especial da etnia Aimará, o que é perceptível nas opções e soluções estéticas que são trabalhadas em seus murais. (BARBIAN, 2021 p. 48)





Título da obra: **Alegoria à Vida** (homenagem à Miguel Alandia Pantoja)

Autor: Cementerio de Elefantes (Coletivo)

Ano: 2016

Técnica: grafitti

Dimensões: s/informação

Localização: La Paz/Bolívia - mural urbano

Fonte: [facebook.com/cementerio-de-elefantes](https://www.facebook.com/cementerio-de-elefantes)



NOTAS DE OLHARES E PERCEPÇÕES:

A imagem é do tipo grafitti, feita em um prédio de área urbana. Figuras da natureza foram usadas para dar mais vida ao lugar.

Eu vejo na imagem muitas flores que na ponta parecem estar derramando sangue e lá no topo uma ave, no meu entendimento isso pode significar um sinal de evolução da cultura e dos seus direitos.

Este grafite é uma junção de referências das obras de Miguel Alandia Pantoja.

A influência dos murais foram pelo fato do artista ter entrado numa luta social manifestando-se nas tendências indigenistas e trotskistas.

As características em comum dos coletivos bolivianos são a expressão artística e a forte determinação em buscar direitos do povo, a história é apresentada por meio de símbolos e tradições.

Bem embaixo da imagem podemos ver que esta escrito "Alandia" sobrenome do pintor, e mais pra cima vemos uma mulher com o rosto bem parecido com o de Imillia.

As figuras escolhidas para compor a imagem são tradicionais da cultura local. Acima o condor, que veste uma pessoa de feições indígenas, e abaixo, o sangue derramado por estes povos.

O rosto parece ser da Imillia, para homenagear Pantoja. Mas ao invés do cobertor vermelho, ela está coberta por flores coloridas, o que lembra o colibri, só que o guia, na cabeça, é o condor. Aos pés escorre sangue.

Como homenagem, pode ser um resumo da vida e da obra de Pantoja. Dedicado a pintar as tradições e representar as lutas dos povos indígenas. O colorido e a natureza das culturas andinas.

LEITURA DE IMAGEM:

Alegoria à Vida

Os artistas do coletivo Cementerio de Elefantes têm como uma de suas mais fortes influências o trabalho de Miguel Alandia Pantoja, o muralista boliviano cujas obras foram objeto de análises nesse projeto. Uma das principais características do trabalho de Alandia Pantoja que é enaltecido pelos jovens artistas, em seus trabalhos de arte de rua, é a temática indigenista que é tão evidente nos murais de Pantoja. Sendo assim, esse jovem coletivo que trabalha com as técnicas do grafite e das pinturas murais em espaços públicos, abertos e de acesso democrático, com temáticas da crítica política e social bastante evidentes.

O grafite em análise para esta pesquisa foi produzido pelo Cementerio de Elefantes em um prédio de um condomínio (edifício Salgueiro), no bairro Sopocachi da cidade de La Paz, Bolívia. Denominado como "Alegoria da Vida" e produzido como homenagem a Miguel Alandia Pantoja, o trabalho é constituído por uma figura feminina indígena, cercada de atributos que remetem à fauna e à flora dos Andes (e da Bolívia), bem como apresenta, também, elementos que remetem às características formais marcantes na obra de Alandia Pantoja, tendo em destaque a presença gráfica da assinatura "Alandia Pantoja" na base da imagem. O mural foi realizado em meio ao festival "Vozes Libertárias - II encontro de muralismo latinoamericano", em 2016.

Lembrando a estrutura de um totem, a imagem feminina tem acima da sua cabeça a presença do condor, ave sagrada para os povos andinos. Decorando as suas vestes percebemos um ramalhete de flores, são as kantutas, consideradas como flores símbolos da Bolívia. Se observarmos a face da personagem e compararmos com outros trabalhos de Pantoja, em especial com relação à Imilla e à professora que é central do mural La Educación, percebe-se então que existe uma referência muito forte e evidente nesses traços; segundo seus criadores as referências às culturas andinas estão presentes na referência que a obra faz à ideia de que "assim como se recebe da natureza, também deve se dar. Assim como se recebe da vida, também tem que se doar. E Miguel Alandia Pantoja assim o fez com sua vida e com a revolução."



“

Según los artistas, “en las culturas precolombinas, así como uno recibe de la naturaleza también se da. Así como recibes de la vida, también tienes que ofrecer. Entonces Alandia Pantoja hizo eso con su vida y la revolución”, respecto a parte de la iconografía que se ve en la obra, en este caso la de las manos.

“Fue fácil plasmar lo que queríamos hacer”, dijeron respecto al gran lienzo de Sopocachi que les fue cedido por parte de la Junta de Vecinos de esa zona. “Vieron que era el edificio más apropiado porque el lugar está lleno de casas patrimoniales donde no se van a construir edificios, por lo que la vista será permanente”.

(https://www.pub.eldiario.net/noticias/2016/2016_11/nt161110/cultural.php?n=216-alandia-pantoja-inspira-un-mural-de-33-metros).





Título da obra: **Mural Culturas da Abya Yala**

Autor: Coletivo Todos Nativos

Ano: 2023

Técnica: mista - posca e acrílica, sobre lousa

Dimensões: 1,20 x 3,00 m

Localização: EMEF Neusa Goulart Brizola

Fonte: Acervo dos autores

NOTAS DE OLHARES E PERCEPÇÕES:

A minha interpretação é que o mural põe em evidência o mundo indígena. O que mais me chamou a atenção foi a bandeira colorida. |

O mural pode ter muitas interpretações, mas para mim acho que a sociedade pode receber esse mural de uma forma significativa e trazer um contexto histórico muito forte retratado na imagem para a sociedade

A importância de um mural em espaços urbano seria que assim as pessoas olhassem e iria surgir meio que uma curiosidade de saber o que aquele mural representa sendo assim elas vão querer pesquisa sobre e assim vão descobrir até uma cultura nova ou mesmo outra coisa, sobre o que representa eu não vou saber dizer. |

Acredito que o mural foi feito para mostrar os marcos desses povos na nossa cultura e dar mais visibilidade para esses povos. |

Os murais contam histórias de diversos povos e culturas, mostram através da arte vivências muito interessantes e que muitas vezes tratam de temas pesados mas importantes.

Na minha opinião os murais têm uma grande importância para aqueles que tem dificuldade de interpretar textos, ou histórias faladas, pois para muitos a arte é algo mais fácil de compreender, fazendo assim com que os murais se mostrem muito importantes para que todos tenham a oportunidade de saber sobre outras culturas e outros povos.

Para mim esse mural traz uma visão de um dia específico no ano que as tribos comemoram por conta das pinturas, no mural a coisa que mais me chama atenção são as pinturas.

Eu vejo bem na frente da imagem uma representação dos povos indígenas e logo atrás deles eu observo vários símbolos que tem seus respectivos significados. Ao observá-los vemos que eles são cheios de cores e formatos, que se forem bem estudados poderemos entender o porquê de cada um e o que tem a ver com esta cultura.

Na minha opinião o que chama mais atenção é a bandeira Wiphala e o Beija-Flor, pois tem as cores mais chamativas. Acredito que este mural está fazendo principalmente referência aos povos indígenas, e tentando mostrar a todos que devemos admirá-los e não os julgar. |

O PROJETO:

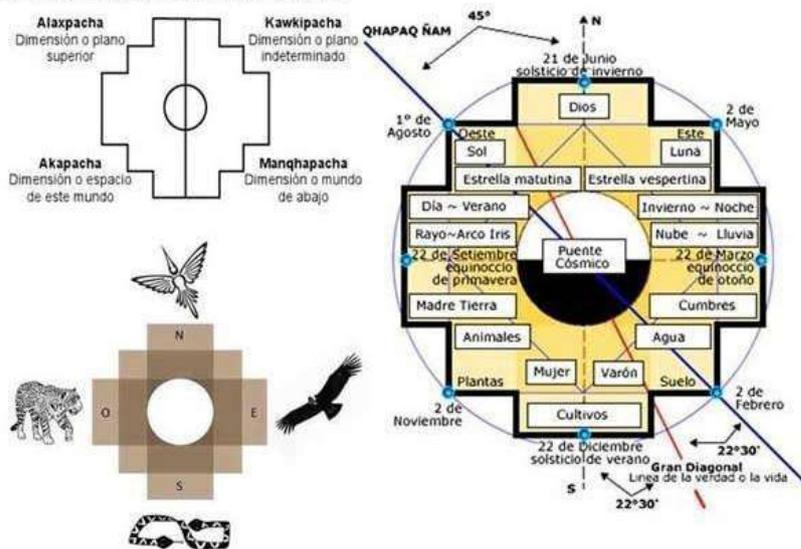
O Projeto do Mural foi desenvolvido como um elemento prático da perspectiva didática em que “murais contam histórias”. A partir de estudos sobre as culturas indígenas realizou-se um trabalho de pesquisa sobre símbolos e grafismos como um eixo condutor na aproximação dos tradicionais murais bolivianos às ramificações étnicas presentes no território brasileiro. Identidades culturais que conduzem narrativas e registram saberes, símbolos e eventos marcantes da história de um povo.

Assim, a construção do Mural buscou pontuar em uma construção híbrida esta linguagem simbólica, não apenas como uma presença estética, mas sobretudo como uma exposição de valores introdutórios a uma consciência de respeito àquelas culturas inferiorizadas pela colonização. Aproximação, e não apropriação, é a palavra chave que abre as portas para o reconhecimento do outro e auto-conhecimento da nossa história.

Motivado pelo simbolismo ancestral da Chakana – a Cruz Andina, que está presente em diversos aspectos também nas culturas dos povos originários do restante da América, direta ou indiretamente, por vezes remodelada, reconstituída ou adaptada, o foco central do conceito aqui reproduzido tem neste símbolo o ponto de origem.

A Chakana como referência marca as possíveis inconstâncias da distribuição territorial destes povos ao longo do tempo. Pode ser estudada como um elemento imagético que constitui vínculos e uma série de conexões e sucessões étnicas.

Esquema da interpretação da cruz andina:.....



A Base Compositiva: GRAFISMOS INDÍGENAS

Tal como a trama das cestarias, das representações dos rastros ou as peles dos animais, os grafismos se qualificam como um padrão ordenador do espaço. Seu significado têm referenciais de rituais de passagem ou de identificação familiar, dentro de cada etnia. As pinturas corporais são únicas. Nesse sentido, buscamos eleger uma base agregadora, sem um significado mais profundo ou verdadeiro, mas remetendo a uma paisagem abstrata entre o tropical e o andino: trilhas e montanhas.



Os elementos simbólicos:

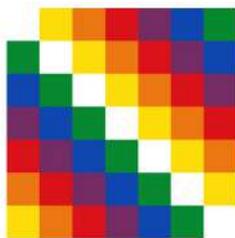
JAGUAR | ONÇA: Na cultura Inca, o jaguar representa a terra, que na cosmovisão é o mundo dos vivos.

BANDEIRA WIPHALA: Símbolo da resistência indígena boliviana. Representa todos os povos andinos.

CHAKANA | CRUZ ANDINA: Símbolo utilizado em construções e têxteis. Representa o equilíbrio entre as forças direcionais: terra, céu, espírito (serpente é o mundo dos mortos) e energia vital (o colibri).

COLIBRI | BEIJA-FLOR: Mensageiro dos deuses, representa a energia e a vivacidade.

CONDOR: Representa, na cultura Inca, o céu., que na cosmovisão é o mundo superior dos deuses.

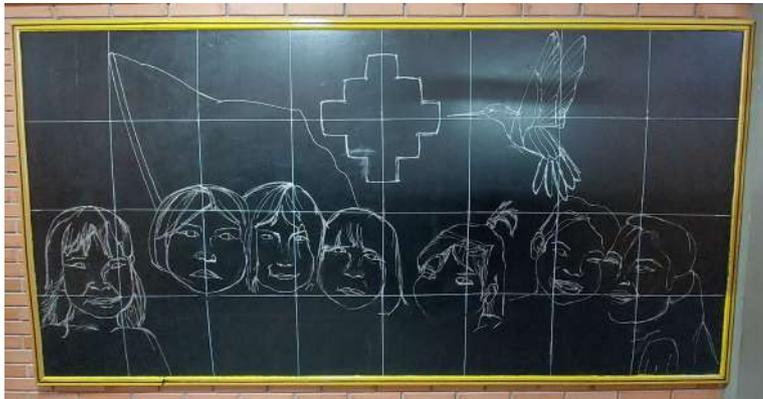


As crianças indígenas brasileiras:

Buscando aproximação cultural as crianças representam a socialização e o interesse curioso pelo mundo.



A EXECUÇÃO:





LEITURA DE IMAGEM:

Mural Culturas da Abya Yala



O mural produzido na escola trabalha a valorização das histórias e das culturas indígenas na Abya Yala, nome com que alguns povos originários se referiam a todo o continente. Mas nosso recorte territorial aqui faz um destaque para a América do Sul, onde, numa proposição de viés descolonial, se trabalha no sentido de realizar uma valorização da diversidade cultural desses povos (que tradicionalmente têm sido vítimas de um processo de silenciamento cultural e histórico). Para alcançar esse objetivo, buscamos retratar elementos históricos de variadas origens e ancestralidades, convivendo nesse mesmo espaço onde as diversas narrativas das histórias indígenas possam se sobrepor (sem que uma ocupe o espaço das outras).

Como pano de fundo da composição, temos uma teia bastante interessante que tem a presença de elementos que homenageiam os grafismos indígenas, de diversas culturas e povos que compõem a tradição indígena em território brasileiro. Sendo assim, realizou-se uma série de estudos e pesquisas com relação aos grafismos em cestarias e às pinturas corporais e seus significados, que não são apenas uma forma de elemento decorativo, estético, mas que comunicam elementos e mensagens mais profundas sobre a história, as origens e os costumes desses povos.

Com relação aos animais, trouxemos figuras que remetem aos seres míticos que personificam, através de elementos e qualidades desses animais, valores e elementos de força e vitalidade que esses seres transmitem nas narrativas da Abya Yala. Sendo assim, as imagens do felino (onça ou jaguar), e das aves, do colibri e do condor se afirmam como elementos fortes na composição, aludindo a essa presença mítica nas cosmologias e histórias que essas figuras contam.



Referências:

BARBIAN, Luciano. Miguel Alandia Pantoja e seu legado na arte boliviana: As cores andinas na obra de um revolucionário. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre, BR-RS, 2021. 129p.

DIONIZIO, Daniela C.R. A luta do povo por sua libertação, denúncia e resistência nas cores de Miguel Alandia Pantoja. Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de PósGraduação em História da Arte, Guarulhos, 2018. 222p.

LORA, Guillermo. Figuras del trotskismo boliviano. La Paz: Ediciones Masas, 1983

TINOCO, Laura González. La Presencia de la Cosmovisión Andina en el arte de Mamani Mamani y otros artistas contemporáneos. Universidad de Barcelona, 2019. 112p.

https://www.pub.eldiario.net/noticias/2016/2016_11/nt161110/cultural.php?n=218-alandia-pantoja-inspira-un-mural-de-33-metros

<https://historiadelarte.uniandes.edu.co/cliio/septima-edicion/la-virgen-del-cerro-paisaje-e-imagen-sagrada/>



