

Diálogos com Pascoal Orozco e Diego Rivera: o muralismo andino de Miguel

Alandia

Everaldo de Oliveira Andrade

A Revolução boliviana de 1952 produziu importantes modificações políticas e econômicas no país andino, como também produziu mudanças no campo da cultura. Ao lado da nacionalização das grandes minas de estanho, da reforma agrária e da instauração do voto universal, ergueram-se anos depois murais e outras obras de arte no Museu Nacional da Revolução e em outros espaços culturais e políticos para celebrar os acontecimentos de 1952. Um dos artistas que se destacou neste momento foi Miguel Alandia, que além de manejar com maestria as tintas, havia se destacado como militante político de um partido trotskista (POR) e um dos principais fundadores da COB – central obrera boliviana – em 1952. Esta particularidade de sua trajetória pessoal, que aliava arte e atividade política – refletiu-se com intensidade em sua produção artística.

As obras de Alandia em particular, parecem revelar em seus traços gerais influências marcantes do movimento muralista mexicano. A influência do muralismo mexicano foi destacada em toda a América Latina. As obras de Pascoal Orozco e Diego Rivera, pelo conteúdo particularmente político de suas abordagens, podem permitir uma aproximação e diálogo com as formas e temáticas do artista boliviano. Miguel Alandia pintou importantes murais sobre a Revolução Boliviana de 1952. Tornou-se parte da chamada “geração de 1952”, grupo de artistas que influenciados pelo nacionalismo ou pelo socialismo reproduziram em muitas de suas obras propostas políticas debatidas nos anos da revolução de 1952. O objetivo da comunicação é realizar uma primeira

abordagem das possibilidades abertas com este diálogo na via de um re-exame e resgate da obra do pintor e militante político boliviano Miguel Alandia Pantoja.

O contato com o muralismo mexicano – pontos de aproximação

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

Diego Rivera busca contrastar o mundo moderno industrial com uma crítica à exploração do trabalho, além do contraste entre o México urbano e o rural visto como vital e pitoresco e não como atraso. Numa Segunda fase de seu trabalho pinta “O sangue dos mártires revolucionários fertilizando a terra”. Após uma viagem a Moscou incorpora temas da iconografia revolucionária russa como a estrela, a foice e o martelo. Suas imagens combinavam crítica social, fé no progresso e enaltecimento do índio, que para Octavio Paz expressavam um marxismo simples e maniqueísta sem feição revolucionária. No seu indigenismo Rivera inspirou-se na “escrita boustrofédon” dos códices indígenas pré-colombianos para pintar “A História do México”. Segundo Ades, buscou pintar os índios em termos realmente indígenas, entendendo e usando criativamente as estruturas e iconografia pré-colombiana.

José Clemente Orozco por seu lado desenvolveu uma crítica aos desvios da revolução e sua obra encontrou mais dificuldades para ser assimilada, em particular “La

trindade revolucionária” e a “Trinchera” de 1926. Negava-se a pintar propaganda e via confusão folclorista nas pinturas nacionalistas de seus colegas. Orozco divergia de Rivera em relação à atitude que um e outro tinham sobre o papel da arte nacionalista, o indianismo e a interpretação da história mexicana e da própria revolução.

Muito da primeira fase de suas obras pintadas na Escuela Nacional Preparatoria em 1924 foram seriamente danificados pelos estudantes conservadores como o “Cristo destruindo sua cruz” que depois seria repintado em 1943 como versão em óleo sobre tela. Em 1926 ele retoma seus trabalhos e são dessa época “O banquete dos ricos enquanto os trabalhadores se desentendem”, “A trindade revolucionária”, “A greve”, “A trincheira” e “A velha ordem”. A trindade revolucionária e A Trinchera e seus traços centrais tiveram notável influência em Alandia. Os trabalhos de Orozco possuem uma clara crítica aos erros da revolução. Negou-se a pintar propaganda: “uma pintura não deveria ser um comentário, mas a coisa em si; não uma reflexão, mas uma compreensão; não uma interpretação, mas a coisa a ser interpretada”. Posições que enfrentaram a oposição de Siqueiros, alinhado aos cânones estalinistas do realismo socialista e à conseqüente submissão e dirigismo do artista pela política.

Vanguardismos, política e liberdade artística.

Em particular o contato com a obra dos muralistas mexicanos Clemente Orozco e Diego Rivera que haviam se relacionado com Leon Trotski em sua estada no México, teve importância. A obra dos muralistas mexicanos provavelmente forneceu a Alandia o fio condutor que lhe faltava para buscar fazer da arte um compromisso aberto com suas idéias políticas. O muralismo mais do que a pintura é que se tornará emblema de sua

militância político-artística. Posteriormente, sua fase de muralista será marcada intensamente pela revolução boliviana de 1952.

Talvez uma das maiores identidades de Alandia com Orozco e Rivera se deva a negação da instrumentalização da arte pela política, ao compromisso com a liberdade, portanto, com a revolução. E neste sentido sente-se a influência no manifesto Breton-Rivera-Trotsky de julho de 1938. O manifesto foi provavelmente um ponto forte de contato entre a trajetória de Rivera e Alandia. Ao mesmo tempo em que fazia a crítica da sociedade burguesa, investia contra todas as formas de dirigismo da produção artística e cultural e em particular o realismo socialista. A liberdade artística erige-se em expressão mais acabada do compromisso artístico com a revolução:

“Se, para o desenvolvimento das forças produtivas materiais, cabe à revolução erigir um regime socialista de plano centralizado, para a criação intelectual ela deve, desde o começo, assegurar um regime anarquista de liberdade individual. Nenhuma autoridade, nenhuma coação, nem o menor traço de comando”. (...) Consideramos que a tarefa suprema da arte em nossa época é participar conscientemente e ativamente da preparação da revolução. No entanto, o artista só pode servir à luta emancipadora quando está compenetrado subjetivamente de seu conteúdo social e individual, quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama desta luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior¹¹.

A revolução de 1952

A revolução boliviana de abril de 1952, uma insurreição de massas que derrotou o exército e a oligarquia mineradora, foi o marco central de um compromisso de uma nova

geração de artistas com a política. Até então nenhuma temática de conteúdo social ou político havia mobilizado de forma tão marcante a cultura boliviana. A História foi alçada diretamente como espaço de criação da arte. O pensar com a História retomou seu lugar como fonte de reflexão e como necessidade para a construção de uma identidade nacional coerenteⁱⁱⁱ. As tensões sociais e econômicas sempre mais visíveis no mundo político tornaram-se mais expressivas no mundo da cultura.

O novo governo dirigido pelo MNR (Movimiento Nacionalista Revolucionario), depois de derrotar a ala esquerda da revolução encabeçada pelos trotskistas, deu apoio e incentivo aos artistas dispostos a criarem temas que enfatizassem o nacionalismo e a busca de uma identidade a partir das comunidades indígenas milenares do território e das camadas populares. Convencionou-se chamar os artistas envolvidos ou próximos deste projeto de Geração de 1952, marcada pelas tentativas de controle pelo nacionalismo oficial do governo sobre o mundo cultural. Em comum esta geração de jovens artistas possuía, de um lado, o propósito explícito de fazer de sua arte um veículo para suas opiniões políticas e, de outro, abordar temas nacionais em suas obras.

A revolução de 1952 realçou tendências culturais que já se desenvolviam no seio de uma juventude de intelectuais e artistas nacionais igualmente sufocados pela estreiteza de horizontes oferecidos pela oligarquia boliviana. Porém, com expressão das próprias tensões políticas da revolução, emergiram dois grupos distintos. Um deles em torno das idéias do pintor e muralista trotskista Miguel Alandia Pantoja, do poeta Jaime Saenz, do futuro roteirista e cineasta Oscar Soria e de outros, que lançam a revista “Hombre” em 1954 e dedicam-se a realizar obras de apelo e mobilização revolucionária. Outro grupo preferiu dedicar-se a temas e formas abstratas de artes plásticas, ficando distanciados de um compromisso social militante.

Os trotskistas tomam parte junto a outros milhares de bolivianos nos combates de rua entre 9 e 11 de abril de 1952. Alandia empunha um fuzil com outros milhares de ativistas pelas ruas de La Paz. O exército é derrotado juntamente com o poder das oligarquias mineradoras por milícias populares. Como militante do partido trotskista POR (partido obrero revolucionario), participa da fundação da COB (central obrera boliviana), e torna-se responsável pela edição de seu primeiro jornal. Em 1954 é membro da comissão de organização do primeiro congresso da COB. Como artista sua atuação neste período será igualmente intensa.

Seu talento como pintor e sua autoridade como militante político, em que pese às profundas divergências políticas que separavam os trotskistas do POR dos nacionalistas do MNR, lhe garante espaço como artista para registrar a revolução vitoriosa. Paz Estenssoro, membro do MNR e o primeiro presidente pós-revolução, convida Alandia para pintar um grande mural no monumento em homenagem à Revolução de 1952. Neste mural Alandia pretende demonstrar como o proletariado boliviano fora guiado pelas Teses de Pulacayo, documento político de orientação revolucionária da Federação dos Mineiros, para a revolução de 1952. As teses de Pulacayo foram aprovadas em 1946 num congresso sindical de mineiros por inspiração direta das propostas trotskistas.

Sólon Romero, outro muralista e diretor nacional de artes plásticas na época, entra em choque com Alandia e este escreve artigos afirmando que Sólon pintava para a burguesia enquanto ele lutara nas ruas pela revolução. A disputa só é resolvida por um inusitado sorteio em que os dois muralistas dividem em partes iguais a pintura do célebre mural. A polêmica em torno deste e de outros murais pintados por Alandia em prédios públicos e sindicatos foi intensa, refletindo tensões mais profundas sobre controle social do registro histórico da revolução através da arte. Muitas destas obras, que imortalizavam a ação dos mineiros, dos camponeses índios, do povo boliviano nos embates

revolucionários de 1952, foram posteriormente destruídas pelos governos militares que sucederam 1964.

Miguel Alandia tornou-se um dos principais expoentes desta vertente de artistas bolivianos dispostos a comprometer abertamente sua criação artística com a ação política revolucionária. Dessa forma, buscou sempre disseminar suas obras pelos centros populares e organizações sindicais como uma forma aproximar a mensagem política e artística dos setores sociais populares que buscava influenciar. Colaborou intensamente com os jornais partidários e de organizações sindicais com uma grande variedade de desenhos e gravuras centradas no tema da ação da classe operária. Via a pintura como parte de um amplo trabalho de agitação política, de forma que sua atividade como agitador político de grande talento confundiu-se constantemente com a do artista engajado e criativo. Uma de suas obras mais marcantes do período que antecedeu à Assembléia Popular de 1971 foi o quadro que retrata o assassinato dos dirigentes mineiros Isaac Camacho e César Lora, onde cores fortes e grandes traços expressam a dor e a revolta pela perda de camaradas de luta política apaixonada. A mensagem anti-militarista dos murais pintados durante o período posterior a 1952 se tornaram insuportáveis aos militares no poder em 1964. Em 1952 o exército fora humilhado e ferido de morte e pretendia agora reconstruir a história. Era preciso rasgar da memória da revolução de 1952 os protagonistas vitoriosos quase imortalizados nos murais de Alandia. E estas obras foram assassinadas por golpes de picaretas com a mesma violência com que se eliminariam dirigentes políticos dos sindicatos e partidos opositores. A força da arte como interpretação histórica, particularmente a visão revolucionária e radical de Alandia, pagou o preço de sua autonomia, ousadia e independência. O golpe de Hugo Banzer em agosto de 1971 fraturou profundamente, e por um longo período, esta breve abertura histórica e a iluminação cultural que se expandia.

A atividade de Miguel Alandia não deixou de ser criticada por adversários políticos e mesmo por seus camaradas mais próximos, que destacaram certo voluntarismo e superficialidade estética de seus trabalhos. Porém, sua obra sobreviveu às polêmicas como registro poderoso da história do movimento operário e popular de 1952 e 1971. Como homem de ação e militante revolucionário, registrou igualmente com traços fortes e profundos o seu lugar na história boliviana. Uma intervenção da UNESCO em 1980 conseguiu salvar alguns murais da sanha destruidora de uma nova ditadura. Mais recentemente (2002) cinco de seus murais com quase 64 metros quadrados de pintura e sediados num órgão público de La Paz, começaram a ser restaurados. Miguel Alandia morreu em 1975 no exílio no Peru.

Um movimento cultural e artístico estava em desenvolvimento com a Assembléia Popular de 1971, galvanizado pelo tensionamento político e social do momento. Uma vitalidade criativa, política e cultural possuía expressão na própria constituição um poder operário paralelo através da Assembléia Popular. Por isso, esse momento iluminou por um breve tempo a cena histórica, interrompendo como um hiato, duas longas extensões do militarismo na Bolívia. As rupturas históricas e sociais autênticas fazem tremer todos os pilares da vida social e a produção cultural não permanece incólume a estes abalos sísmicos da história. Pelo contrário, como expressão das mais sensíveis da sensibilidade humana, a cultura artística registra sob sua linguagem e cores particulares o movimento real das grandes massas humanas. Miguel Alandia e Jorge Sanjinés registraram com suas intervenções artísticas o mundo político e a história presente. Ação e militância política e cultural confundiram-se numa relação nem sempre coerente e sem tensões, como não poderia deixar de ser na intenção do artista confortada com a realidade. Ambos não buscaram apenas refletir de forma artística e pela imagem a história, mas fazer da arte um instrumento ativo de ação revolucionária sobre a história. O impacto político e

cultural de suas obras revelaram a eficácia de suas ações e a permeabilidade densa da cultura pela política e pela história.

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

ⁱⁱⁱ Andrade, Everaldo de Oliveira. *O Partido Obrero Revolucionário na Revolução Boliviana de 1952*, São Paulo: FFLCH-USP, 1996.