

Um olhar feminino para os Andes: Autobiografia de Marina Nuñez del Prado (1908-1995)

GIOVANNA PEZZUOL MAZZA¹

Apresentação

Yo sería escultora. Traduciría en piedra y madera los anhelos y los sueños de mi raza. Yo sería la intérprete de la cósmica belleza avasallante de la naturaleza en la que tuve la suerte de nacer. Me empeñaría con todas mis fuerzas por llevar el mensaje artístico de mi país por todas las latitudes del mundo².

A presente comunicação expõe encaminhamentos de uma pesquisa em curso sobre a artista boliviana Marina Nuñez del Prado. Nascida em meio a elite aristocrática de La Paz, no ano de 1908, a artista foi motivada pela família, desde a infância, a desenvolver diversas linguagens artísticas, como a música, a pintura e a escultura. Entre os anos de 1927 e 1929 estudou na Academia de Belas Artes de La Paz e, em 1930, foi aprovada em concurso para lecionar as disciplinas de Escultura e Anatomia Artística na mesma instituição, posto pela primeira vez ocupado por uma mulher³. Como uma artista boliviana, a busca por realização profissional no campo artístico da primeira metade do século XX foi marcada por diversos percalços. Ambas perspectivas, de gênero e de nacionalidade, serão abordadas mais adiante.

Depois de uma experiência de dois anos em Buenos Aires, recebeu, em 1940, uma bolsa de estudos da American Association University Women, mudando-se para Nova York. Com um ateliê instalado, permaneceu na cidade por dez anos, travando contato direto com artistas pertencentes às principais vanguardas da época. Em 1951, Nuñez del Prado expôs na 1ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo⁴, no Museu de Arte Moderna da mesma cidade e no Museu Nacional de Arte no Rio de Janeiro. Em 1952 recebeu um convite para expor vinte e quatro esculturas na 26ª Bienal de

¹ Mestranda no programa de História Social do Departamento de História da FFLCH/USP, sob orientação da Prof. Gabriela Pellegrino Soares. Email: gipezzuol@gmail.com

² DEL PRADO, Marina Nuñez. *Eternidad en los Andes*. Santiago: Lord Cochrane, 1973.

³ *Ibidem*.

⁴ A artista participou da mostra com as esculturas *Pachamama*, *Amauta* e *Com a vida nos ombros*. In: Catálogo da *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, 1951.



Veneza, representando a Bolívia pela primeira vez na mostra⁵. Ao fim de sua passagem pela Europa, em 1953, expôs suas obras no Petit Palais, em Paris⁶. Tendo acumulado uma série de prêmios ao longo da vida, sua carreira foi paulatinamente se consolidando, primeiramente na Bolívia e depois internacionalmente⁷.

A artista regressou à América em 1954, momento no qual abriu a sua casa em La Paz para uma exposição permanente de suas obras. Após casar-se com o escritor peruano Jorge Falcón Gárfias, mudou-se para a cidade de Lima, no Peru, onde permaneceu até o final de sua vida. Atualmente, grande parte de sua obra encontra-se dividida entre duas fundações que levam o nome de sua família, Nuñez del Prado, nas capitais La Paz e Lima. Em 1994 sua obra foi declarada *Tesouro Artístico e Cultural da Nação* pelo governo boliviano, e no ano de 2006 a data de seu aniversário tornou-se *Dia das Artes Plásticas*.

O cenário sócio-político na América Latina das primeiras décadas do século XX

Marina Nuñez del Prado viajou diversas vezes pela Bolívia e pela América Latina, estabelecendo contato com a população indígena e camponesa e com a paisagem andina. Por conta de suas viagens e de seu interesse pessoal, conheceu músicas, danças, festas religiosas, mitos e lendas indígenas, o que possivelmente corroborou para que a artista ressaltasse em sua obra a fisionomia indígena, em especial da mulher⁸. Raul Botelho Gosalez, reitera este argumento, apontando que esses interesses também manifestavam a sensibilidade da artista com relação à conjuntura sociopolítica na qual estava colocada, e que se será abordada a seguir. Para

⁵ IMANÁ, Gil. *Recordando a Marina*. In: Catálogo da *Exposición homenaje a Marina Nuñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008*. La Paz, 2008.

⁶ GOSALEZ, Raul Botelho. *Datos para una biografía de Marina Nuñez del Prado*. In: *Escultura de Marina Nuñez del Prado*. Buenos Aires: Ediciones Galería Bonino, 1960.

⁷ Alguns autores que se dedicaram ao estudo de sua obra dividem sua produção em quatro fases – em concordância com a periodização sugerida pela própria artista em sua autobiografia: musical (na qual relacionaria ritmos musicais com o que chamou de “ritmos plásticos”), social (dedicando-se a temáticas sociais da América Latina e especialmente bolivianas), maternal (período no qual teria trabalhado extensivamente a figura feminina, em especial da mãe) e andina (fase neo-abstrata, em que teria buscado uma “essência das formas”). In: GOSALEZ, Raul Botelho. *Introducción*. In: *Escultura de Marina Nuñez del Prado*. Buenos Aires: Ediciones Galería Bonino, 1960.

⁸ Gil Imaná aponta que: *Marina fue una artista que observaba mucho, y por fuerza paulatinamente fue llegando a la mujer – eje temático de su creación -, mujer madre, mujer montaña, mujer pachamama*. In: IMANÁ, G. *Op cit*.

Gosalez, a artista “compreendeu que sua missão consistia em ser uma intérprete de seu povo, o que a conduziu a viajar pela Bolívia para mergulhar em seu entorno e conhecer suas fontes de inspiração⁹”.

A produção de um grande número de esculturas com esse tipo de representação pode ser relacionada ao cenário pulsante do indigenismo no Peru e na Bolívia nas primeiras décadas do século XX, no qual a artista esteve imersa. Definido por Antonio Cornejo Polar como “um momento de manifestações do que se denomina nacionalismo cultural latino-americano”, o indigenismo estendeu-se desde princípios do século XX, alcançando seu auge nos anos de 1960. Polar indica que neste período se configurou uma associação entre regionalismo e nacionalismo, pois ao mesmo tempo em que as recentes nações latino americanas buscavam suas origens pré-coloniais e identidades nacionais, no intuito de afastarem-se da influência colonizadora no campo simbólico, utilizavam-se desses mesmos recursos para um crescente processo de modernização. Foi nesta conjuntura que muitos intelectuais e artistas latino-americanos passaram a interpretar e tentar compreender a realidade indígena, buscando a inserção desse imaginário nas representações nacionais, que até então excluía elementos que estivessem fora da referência hispânica¹⁰.

Esses processos auxiliaram as discussões sobre os problemas sociais latino-americanos, gerando, ainda que de maneira difusa, uma consciência nacional mais atenta com o mundo indígena e a desintegração cultural e material a que esta parcela da população estava cada vez mais submetida¹¹. Na primeira metade do século XX, o

⁹ GOSALEZ, Raul Botelho. *Datos para una biografía de Marina Nuñez del Prado*. In: *Escultura de Marina Nuñez del Prado*. La Paz: Ediciones Galería Bonino, 1960.

¹⁰ POLAR, Antonio Cornejo. *El indigenismo andino*. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura – Volume 2: Emancipação do discurso*. Campinas: Unicamp, 1994.

Uma referência para este processo é o romance *Aves sin nido: Em 1889, a publicação pela escritora peruana Clorinda Matto de Turner de um romance chamado “Aves sin nido” marcou o início de um movimento genericamente conhecido como indigenismo. O romance denunciava a situação de miséria e humilhação em que viviam os habitantes indígenas de um povoado na região dos Andes. Com ousadia, apontava a igreja e as autoridades políticas como responsáveis pelos abusos que se perpetuavam*. In: PRADO, Maria Ligia e SOARES, Gabriela Pellegrino. *História da América Latina*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

¹¹ A partir da segunda metade do século XIX, as reformas liberais implementadas pelas novas repúblicas aceleraram o processo de desestruturação das propriedades comunais indígenas iniciado na colonização. Constituindo-se como um dos principais pilares estruturantes da vida indígena, essas terras tiveram as *tradicionais atividades mercantis da economia de subsistência da comunidade (...) redirecionadas para atender as necessidades do setor comercial*. In: SOARES, Gabriela Pellegrino & COLOMBO, Sylvia. *Reforma liberal e lutas camponesas na América Latina: México e Peru nas últimas décadas do século XIX e princípios do XX*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 1999.

crescimento acelerado do número de indígenas sem propriedades de terra empurrou um grande contingente populacional para a marginalidade, no campo e na cidade. Neste contexto, tanto indígenas como camponeses passaram a se organizar para reivindicar do Estado uma expressão política a qual estavam até então excluídos, num processo marcado por grandes enfrentamentos.

Especificamente no caso da Bolívia, foi apenas na revolução de 1952 e gestão do presidente Paz Estenssoro que o diálogo entre essa parcela da população e o estado boliviano se tornou mais efetivo, com a instauração do sufrágio universal e da reforma agrária. Porém, o processo revolucionário cujo estopim ocorre nos anos 50, não foi algo espontâneo, mas produto de anos de elaboração¹². Foi a partir da crise de 1929, que os trabalhadores mineiros, juntamente com os estudantes, começaram a tornar públicas suas reivindicações por melhores salários e condições de trabalho, em especial nas minas, onde camponeses e indígenas de origem *quéchua* e *aymára* trabalhavam em condições extenuantes. Como indica Pericás, fica claro que as questões de classe na Bolívia não poderiam ser dissociadas de suas origens étnicas, já que as distinções sociais estavam ancoradas em atributos econômicos¹³.

Este cenário político se articulava com outros processos que ocorriam simultaneamente no plano intelectual. Foi nos anos 20 que despontaram duas das mais expressivas figuras do discurso indigenista, José Carlos Mariátegui, e Víctor Raúl Haya de la Torre, que analisavam a realidade peruana e latino-americana através do prisma da opressão da população indígena e camponesa, cuja exclusão social derivava de sua exclusão econômica, desconstruindo interpretações racialistas¹⁴.

Apesar de Marina Nuñez del Prado ter se dedicado a conteúdos indígenas em sua obra, não foram encontradas fontes que indiquem o envolvimento da artista com questões relacionadas diretamente às frentes políticas. Porém, esse aparente distanciamento não é tomado como único qualificador da produção da artista, e sim

¹² PERICÁS, Luiz Bernardo. *Processo e desenvolvimento da revolução boliviana*. Disponível em: http://www.pucsp.br/neils/downloads/v3_artigo_pericas.pdf

¹³ *Ibidem*.

Frente a este crescente descontentamento e com a ascensão dos coronéis Toro e Busch ao poder nos anos de 1930, inicia-se o período denominado de *socialismo militar*, no qual “as figuras dos militares apareciam como tradutores estatais dos anseios populares”. Em 1937, foram confiscadas propriedades da Standard Oil, e criada a *Yacimientos Petrolíferos Fiscales Bolivianos (YPFB)*, empresa estatal. A partir do governo Busch, iniciado em Junho do mesmo ano, além da promulgação de uma constituição mais progressista, foi criado o Código do Trabalho, que brindava os operários com várias de suas demandas tradicionais. In: PERICÁS, L. B. *Op cit*.

¹⁴ *Ibidem*.

como um dos elementos a serem analisados, pois, ainda que distante de um engajamento direto, as representações em análise perpassam uma leitura política da realidade na qual a artista se inseria, em especial no que diz respeito aos processos sociopolíticos da primeira metade do século XX na América Latina.

Em *História da América Latina*¹⁵, Gabriela Pellegrino Soares e Maria Ligia Prado definem em linhas gerais qual era o horizonte destes processos, no contexto de formação dos Estados Nacionais latino-americanos. Permeado pelos conceitos de *modernização* e *modernidade*¹⁶ apontam um norte comum às recentes nações republicanas do cone sul que “almejavam tornar produtivas as terras agriculturáveis, fomentar a vinda de imigrantes europeus, fazer das cidades mais importantes a expressão dos modos civilizados, educar as massas para o trabalho e para a cidadania¹⁷”.

O fenômeno da imigração, associado à concentração fundiária e conseqüente expulsão de um grande contingente indígena e camponês do campo, fez com que algumas das principais cidades latino-americanas crescessem de maneira feroz e abrupta nas primeiras décadas do século. A atmosfera provinciana foi se modificando a partir de novos referenciais trazidos pelos imigrantes, camponeses e indígenas. Olhando para este contexto, com foco nas décadas de 20 e 30 em Buenos Aires, Beatriz Sarlo define o processo de modernização na Argentina a partir do conceito de *cultura de mescla*, na qual “coexistem elementos defensivos e residuais junto com

¹⁵ PRADO, M. L. ; SOARES, G. P. *Op cit.*

¹⁶ Sendo o conceito de *modernização* definido como *as transformações econômicas fomentadas pelo desenvolvimento do capitalismo e de uma economia de mercado*, e o de *modernidade* como (...) *ambiente político e cultural associado (...) à urbanização, ao crescimento das camadas médias e assalariadas, à democratização das relações políticas, à expansão da escolaridade, ao surgimento de espaços de sociabilidade que reorientam a produção cultural (engendrando, em certos contextos, os chamados “modernismos”)*. In: PRADO, M. ; SOARES, G. P. *Op cit.*

¹⁷ Como indica Gabriela Pellegrino Soares, se manifestou nesse período uma notória preocupação com a formação cultural e moral dos cidadãos: *As oportunidades educacionais correspondiam a uma demanda, em particular, dos setores urbanos (...). Conferiam à educação formal um papel importante na formação de seus filhos, fosse por expectativas de ascensão social ou por motivações culturais e políticas*. In: SOARES, Gabriela Pellegrino. *A semear horizontes: leituras literárias na formação da infância, Brasil e Argentina (1915-1954)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

Em *Tempos de Capanema* também é ressaltado o papel da educação por conta da crença *em seu poder de moldar a sociedade a partir da formação das mentes e da abertura de novos espaços de mobilidade social e participação*. In: SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Elena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

programas renovadores; traços culturais de formação *criolla* ao lado de um processo descomunal de importação de bens, discursos e práticas simbólicas¹⁸”.

Esse contingente populacional que ocupou as cidades começou a organizar-se politicamente¹⁹ por meio da consolidação gradativa dos sindicatos, reivindicando uma maior e mais efetiva participação política, assim como a reforma nas leis trabalhistas, na educação e no campo, por meio da reforma agrária. Nesse sentido, foram influenciados pela tradição sindicalista europeia, pela Revolução Mexicana e Russa, importantes marcos simbólicos daquele momento.

No Brasil, as primeiras décadas do século XX forma pautadas pela queda da chamada República Velha com os processos que levaram à Revolução de 30. Como em outros países da América Latina, a derrocada do modelo liberal levou a necessidade de implementação de uma nova forma de se gerir o Estado, com governos sendo pressionados pelos setores populares²⁰. Ainda que esse processo tenha sido marcado pela emergência de uma nova cultura política, vale ressaltar que a modernização no Brasil foi conservadora, marcada pela centralização de poder, que levou “a substituição de uma elite política mais tradicional por outra mais jovem, de formação cultural e técnica mais adiantada”²¹. Para que esse processo se efetivasse, novas formas de controle social foram se desenvolvendo, com destaque para a publicidade, o rádio e o cinema, cujo papel na efetivação dos discursos e imaginários políticos se tornou cada vez mais proeminente²².

¹⁸ SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

¹⁹ Em algumas cidades, como São Paulo e Buenos Aires, esse contingente foi sendo incorporado pela indústria incipiente que surgia. Tratando-se da indústria dos anos 20 no Brasil, Boris Fausto afirma que *a indústria se caracteriza nesta época, pela dependência do setor agrário-exportador, pela insignificância dos ramos básicos, pela baixa capitalização, pelo grau incipiente de concentração*. In: FAUSTO, Boris. *A revolução de 30. Historiografia e História*. São Paulo: Brasiliense, 1970.

²⁰ Ao analisar esse processo, Maria Helena Capelato enfatiza que *a revolução de 30 preparou o terreno para o advento de uma nova cultura política, que se definiu com um redimensionamento do conceito de democracia, norteada por uma concepção particular de representação política e de cidadania. A revisão do papel do Estado complementou-se com a proposta inovadora do papel do líder na integração das massas e a apresentação de uma nova forma de identidade nacional*. In: CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena – Propaganda política no Varguismo e no Peronismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

²¹ SCHWARTZMAN, S. ; BOMENY, E. M. B. ; COSTA, V. M. R. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

²² Capelato indica que a comunicação passa a se manifestar como objetivo político para *canalizar a participação das massas na direção imposta por esses regimes*. In: CAPELATO, M. H. *Op cit*.

Outros dois referenciais externos importantes, que repercutiram no imaginário latino americano das primeiras décadas do século XX, são a Primeira Guerra Mundial e a crise de 1929²³. Como indica Nicolau Sevcenko, até o início desta guerra o continente europeu ocupava um lugar central para as elites latino-americanas, formando através dos conceitos de ciência, raça e civilização, pilares que sustentavam seu domínio simbólico sobre o mundo²⁴. Porém, como aponta Olivier Compagnon, com o advento da guerra e a divulgação de “seus horrores”, essa corrente se modificou, uma vez que “o espetáculo oferecido pelas nações beligerantes a partir de Agosto de 1914 (...) assinala um defeito moral, um desmentido da fé positivista no progresso contínuo da humanidade, um aniquilamento da razão²⁵”. A consequência deste processo foi a consciência de uma necessária transformação nas bases sob as quais a modernidade latino americana havia sido pensada²⁶.

Cultura e intelectualidade latino-americana: entre arte e política

Os processos de transformação que redimensionaram as relações sociopolíticas e econômicas na América Latina da primeira metade do século XX reverberaram também no campo da cultura e na produção de intelectuais, escritores e artistas. Surgiram, em especial a partir dos anos 20, novas correntes de pensamento e produção artística que se reorientaram no sentido das reflexões que estavam sendo pautadas desde finais do século XIX na Europa por meio das denominadas vanguardas artísticas e literárias. Alguns importantes artistas latino-americanos

²³ Pois, segundo Prado e Soares, *produziram desdobramentos sobre todas as regiões do globo, alterando as relações internacionais de poder. A Grã-Bretanha perdeu seu lugar hegemônico, abrindo espaço para a nova potência, os Estados Unidos, fato que repercutiu fortemente no mundo latino americano*. In: PRADO, M. L. & SOARES, G. P. *Op cit*.

²⁴ Desta maneira, *traduziam-se por uma forma típica de economia, sociedade e organização política, tidos como indiscutivelmente superiores*. In: SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

²⁵ CAMPAGNON, Olivier. *O adeus á Europa – A América Latina e a Grande Guerra*. São Paulo: Rocco, 2014.

²⁶ *Ibidem*. Como indica Patrícia Funes, a partir desse momento *la modernidad latinoamericana, entonces, podía juzgarse con menos rigor y si no con autonomía, mucho más libremente*. In: FUNES, Patricia. *Salvar la nación – Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

viveram na Europa nesse contexto, e esse contato acabou por motivar o rompimento com as tradições que vigoravam nas Academias de Belas Artes²⁷.

O estudo proeminente de Jorge Schwartz em *Vanguardas latino americanas – Polêmicas, manifestos e textos críticos* indica que “proliferam a partir de 1890 na Europa inúmeros jornais politicamente partidários, comunistas, socialistas e anarquistas, que trazem no título a palavra ‘vanguarda’; as relações da arte com a vida aparecem firmemente estabelecidas e, nelas, atribui-se à arte uma função pragmática, social e restauradora”²⁸. O debate clássico entre “arte pela arte” e “arte engajada” ressurgiu nesse contexto e dará o tom das discussões ao longo dos anos 20 e 30, estabelecendo que, independentemente do lado, o importante é posicionar-se²⁹. Esse processo de crescente politização da cultura latino americana estimulou um grande número de produções literárias e artísticas, de modo que “não é possível limitar a vanguarda a um único perfil estético”, mas a uma miríade de reflexões estéticas e políticas, sendo que “elas se distinguem entre si não apenas pelas diferenças formais e pelas regras de composição, mas por seu posicionamento frente às questões sociais³⁰”.

Ainda que de maneira aparentemente paradoxal, Patricia Funes afirma que “es visible la conexión entre la vanguardia europea y la vuelta de los intelectuales latinoamericanos a sus orígenes³¹”, pois é a partir do contato e posterior negação ao referencial europeu pós Primeira Guerra Mundial que emerge, no campo da cultura, um intuito de “retorno às raízes”, simbolizado, em diversos contextos, pelo indígena, folclórico e local, contrapondo-se em ao moderno, urbano, cosmopolita. Ainda que essa separação não seja absoluta, ela revela um complexo jogo no qual ambos polos estão a todo momento sendo pressionados. Da mesma forma, a afirmação e construção do que se denominou nacional envolveu diversos atores em diferentes posições, sendo as primeiras décadas do século XX proeminentes no que se refere às negociações entre os Estados e a classe artística e intelectual³².

²⁷ Dawn Ades assinala que *para a maior parte dos artistas a iniciação no modernismo envolvia, antes de tudo, uma completa ruptura com seu passado e sua formação artística*. In: ADES, Dawn. *Arte na América Latina. A era moderna (1820-1980)*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

²⁸ SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino americanas – Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp, 2008.

²⁹ Como aponta Patricia Funes, *las cualidades, funciones y desafíos del intelectual están en la agenda temática de los sujetos involucrados*. In: FUNES, P. *Op cit.*

³⁰ SCHWARTZ, J. *Op cit.*

³¹ FUNES, P. *Op cit.*

³² No caso mexicano, a Secretaria de Educación Pública na gestão de José Vasconcelos promoveu o muralismo como meio de comunicação dos conteúdos da nação, com a arte ocupando uma

Embora Marina Nuñez del Prado tenha vivido grande parte do século XX e publicado sua autobiografia em 1972, o conjunto de sua obra é claramente marcado pelos debates culturais dos anos 20 e 30 do século XX, sendo este, provavelmente, o período mais efervescente de sua produção. Sua trajetória também aponta questões importantes no que diz respeito a inserção das mulheres no cenário artístico e intelectual da primeira metade do século XX, nitidamente marcado pela valorização da produção masculina. Partindo deste argumento, a presente comunicação intitula-se “Um olhar feminino para os Andes: autobiografia de Marina Nuñez del Prado (1908-1995)”, com o intuito de ressaltar as diferenças de gênero explícitas na produção das mulheres artistas em relação à produção masculina. Desta maneira, compreende-se o olhar feminino como culturalmente e historicamente construído e forjado, e em constante transformação e negociação a partir do que se define como feminino em cada contexto e cenário³³.

De fato, ainda que ativas no campo intelectual e artístico, as mulheres tinham um grande obstáculo frente a si que vinha de uma cultura de desqualificação de suas produções, seja por parte da crítica, da curadoria, ou do público. Sobre a temática da inserção das artistas acadêmicas no circuito artístico brasileiro do século XIX, podemos tomar como exemplo o estudo pioneiro de Ana Paula Cavalcanti Simioni em *Profissão artista: Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras* no qual indica que as artistas, “excluídas das esferas das ‘belas-artes’, ocupavam um nicho reservado aos trabalhos domésticos, nos quais se percebia certo refinamento, um ‘gosto’, mas não a mesma seriedade e profissionalismo característico das produções verdadeiramente ‘artísticas’³⁴”. Assim colocado, fica evidente a discrepância entre os critérios que

função social e mobilizadora: *La pintura mural era la forma más directa de reivindicación de las culturas indígenas, para “regenerar” el orgullo de las culturas populares acentuando su pertenencia a las representaciones (algo sublimadas y escenográficas) de las grandes culturas prehispánicas.* In: FUNES, P. *Op cit.*

No Brasil, é no Estado Novo que a arte passa a ser definida a partir de sua função social, devendo cumprir a missão de testemunho social, que em muito ultrapassa a mera veiculação da beleza. A arte, portanto, deveria vincular-se aos projetos nacionais no campo da cultura. In: CAPELATO, M. H. *Op cit.*

³³ Este argumento encontra-se embasado em: POLLOCK, Griselda. *Modernity and the spaces of femininity.* In: *Vision and difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art.* London: Routledge, 1988.

³⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras.* São Paulo: Edusp, 2008.

avaliavam a produção artística e intelectual de homens e mulheres, estabelecendo dois parâmetros distintos, o *profissional*, que poderia ser intitulado *artístico*, e o *amador*³⁵.

Embora o contexto de produção das artistas acadêmicas e das artistas modernistas não seja exatamente o mesmo³⁶, muitas das questões que estão colocadas para as mulheres no cenário artístico e intelectual da primeira metade do século XX continuam a reverberar aspectos dessa conjuntura anterior.

Aspectos metodológicos

Al escribir estas Memorias, siento que llega la hora de decir muchas de éstas cosas que se van acumulando en los rincones del alma. Al expresarlas en forma pública, me parece que se ejecuta una labor de profilaxia espiritual³⁷

A escolha pela construção desta pesquisa vinculada às temáticas de gênero é respaldada pelo campo de estudos aberto a partir da década de 1960 que, em meio à emergência do movimento feminista, buscou inserir as mulheres na produção da historiografia contemporânea. Extrapolando o que poderia ser apenas uma revisão temática, Joan Scott indica que a produção acadêmica vinculada às perspectivas feministas transformou as próprias premissas de produção da pesquisa histórica produzida até então³⁸. Em termos teóricos, reforçava-se “a ideia de que as diferenças que se constatavam nos comportamentos de homens e mulheres não eram dependentes do ‘sexo’ como questão biológica, mas sim eram definidos pelo gênero e, portanto, ligadas à cultura”³⁹.

³⁵ Simioni aponta que *em comum, todas essas artistas possuíram uma mesma situação de gênero: busca por se afirmarem como artistas “profissionais” em um meio e uma época ainda dominada pela Academia, seus valores e espaços de consagração. Em um período em que se discutia se as mulheres eram ou não naturalmente dotadas das mesmas capacidades intelectuais dos homens, ser artista e mulher implicava deparar-se com uma série de reservas e estereótipos na vida diária.* In: SIMIONI, A. P. C. *Op cit.*

³⁶ Simioni esclarece que *o despontar das modernistas não foi um fato isolado – visão esta que corrobora certa imagem de heroínas solitárias -, mas que, ao contrário, encontra respaldo em uma tradição de artistas anteriores.* In: SIMIONI, A. P. C. *Op cit.*

³⁷ DEL PRADO, M. *Op cit*, p. 89.

³⁸ SCOTT, Joan Wallach. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica.* Disponível em: https://archive.org/details/scott_gender

³⁹ PEDRO, Joana Maria. *Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica.* Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v24n1/a04v24n1.pdf>

Nesse cenário motivavam-se os estudos acerca do protagonismo das mulheres, sua inserção social e a relevância cultural de suas produções artísticas, até então eclipsadas pela tradicional historiografia da arte. Um marco para o que se denominou crítica feminista de arte foi o artigo *Why have there been no great women in the arts?*, publicado por Linda Nochlin, no ano de 1971⁴⁰. O objetivo desta publicação era compreender a ausência das mulheres na história da arte e no cânone, questionando o sistema artístico como mantenedor de uma lógica de valorização apenas da produção masculina.

Interessada nesta questão, Griselda Pollock publica no ano de 1988 o livro *Vision and difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, no qual cunha o termo *espaços de feminilidade*, relacionando os tipos de representação dos artistas impressionistas do sexo masculino e feminino com o espaço de circulação dos mesmos. Desta forma, sustenta que a experiência da cidade e da modernidade em finais do século XIX não foi universal, e sim marcada pelos conceitos de gênero e classe social⁴¹. A noção de *espaços de feminilidade* é importante para compreender a obra de Marina Nuñez del Prado uma vez que a artista negociou sua inserção nos espaços artísticos muitas vezes com obras que retratam temáticas de foro íntimo, em especial a maternidade, tema recorrente na trajetória de outras artistas do mesmo período. Assim, a produção artística feminina aparece num diálogo entre a formação e espaços de circulação das mulheres, que forjam um olhar e uma maneira de representar, e o que é socialmente aceito como tema de representação para uma mulher artista.

Para além das reflexões sobre gênero, outro marco teórico fundamental para a pesquisa em andamento diz respeito aos estudos das *escritas de si*, pautados em documentos autobiográficos. Partindo das reflexões produzidas por Giovanni Levi, busca-se enfatizar um olhar crítico ao documento e, principalmente, ao processo de

O gênero seria constituído por relações sociais: *Estas estavam baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e, por sua vez, constituíam-se no interior de relações de poder.* In: SCOTT, J. W. *Op cit.*
⁴⁰ NOCHLIN, Linda. *Why have there been no great women in the arts?* Disponível em: <http://davidrifkind.org/fiu/library/files/Linda%20Nochlin%20%20Why%20have%20there%20been%20no%20Great%20Women%20Artists.pdf>

⁴¹Pollock aponta que: *The spaces of femininity operated not only at the level of what is represented, the drawing-room or sewing-room. The spaces of femininity are those from which femininity is lived as a positionality in discourse and social practice. They are product of a lived sense of social locatedness, mobility and visibility, in the social relations of seeing and being seen. (...) Femininity is both the condition and the effect.* In: POLLOCK, G. *Op cit*, p. 66.

construção de uma identidade coesa produzida pelo sujeito que narra e que busca a credibilidade de seu leitor. Para Levi, esse processo, aparentemente linear e coerente, seria apenas um biombo, máscara, ou papel oficial de uma miríade de fragmentos e estilhaços que comporiam uma história de vida⁴².

Outra referência fundamental, Pierre Bourdieu indica que a construção de uma identidade coerente por parte do autobiografado, “selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos ‘significativos’ e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência” conta com uma legitimação proveniente do pesquisador, que aceita essa “criação artificial” de sentido. O sujeito *eu*, neste cenário, seria totalizado e unificado, tornando-se inteligível para o observador externo⁴³.

Ainda que se reconheça a importância dos questionamentos epistemológicos, as fontes autobiográficas possuem, de acordo com Beatriz Sarlo, indicações que podem ser fundamentais para a pesquisa histórica. Ao analisar a autobiografia de Victoria Ocampo, argumenta que esta fonte seria “confiável no que tange as restrições que rodeavam a formação de uma mulher e ao conjunto de proibições morais e sociais que teciam sua vida cotidiana e suas perspectivas culturais⁴⁴”.

Como estratégia para explorar os domínios teóricos citados, o projeto em andamento tem como fonte principal a autobiografia produzida por Marina Nuñez del Prado, intitulada *Eternidad en los Andes*, de 227 páginas, publicada pela editora chilena Lord Cochrane, no ano de 1973. Esta autobiografia contém um longo texto subdividido em pequenos capítulos que narram de maneira cronológica episódios da vida de Marina Nuñez Del Prado em primeira pessoa. Iniciando a narrativa por sua genealogia, episódios da infância e adolescência, é a partir do relato de sua formação na Academia de Belas Artes de La Paz que o foco se transfere para sua carreira profissional como artista e não mais os acontecimentos em sua vida privada. São poucas as passagens nas quais aparecem comentários e descrições de fatos externos a sua vida artística e seu circuito social profissional. Além do texto, o documento contém reproduções em fotografia de obras da artista, fotos de família e de paisagens

⁴² LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (orgs.). Usos e abusos da História Oral. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998.

⁴³ BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (orgs.). Usos e abusos da História Oral. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998.

⁴⁴ SARLO, B. *Op cit*, p. 158.

andinas, e uma série de indicações bibliográficas ao final, de livros, revistas e jornais nos quais a artista foi citada.

Bibliografia

- ADES, Dawn. *Arte na América Latina. A era moderna (1820-1980)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da História Oral*. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena – Propaganda política no varguismo e no peronismo*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- COMPAGNON, Olivier. *O adeus à Europa: A América Latina e a Grande Guerra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- DEL PRADO, Marina Nuñez. *Eternidad en los Andes*. Santiago: Lord Cochrane, 1973.
- FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930. Historiografia e história*. São Paulo: Brasiliense, 1970.
- FUNES, Patricia. *Salvar la nación: intelectuales, cultura y política en los años veinte latino-americanos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.
- GOSALVEZ, Raul Botelho. *Escultura de Marina Nuñez del Prado*. Buenos Aires: Ediciones Galería Bonino, 1960.
- IMANÁ, Gil. *Recordando a Marina*. In: Catálogo da “Exposición homenaje a Marina Nuñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008”. La Paz, 2008.
- LEVI, Giovanni. *Usos da biografia*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da História Oral*. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998.
- POLAR, Antonio Cornejo. *El indigenismo andino*. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura – Volume 2: Emancipação do discurso*. Campinas: Unicamp, 1994.
- POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: femininity, feminism and histories of art*. London: Routledge, 1988.
- PRADO, Maria Ligia; SOARES, Gabriela Pellegrino. *História da América Latina*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

- SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das letras, 1983.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2008.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*. São Paulo: Edusp, 1995.
- SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Elena Maria Bousquet & COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.
- SOARES, Gabriela Pellegrino & COLOMBO, Sylvia. *Reforma liberal e lutas camponesas na América Latina – México e Peru nas últimas décadas do séc. XIX e princípios do XX*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 1999.
- SOARES, Gabriela Pellegrino. *Projetos políticos de modernização e reforma no Peru: 1950-1975*. São Paulo: Anna Blume, 2000.
- _____ *Semear horizontes. Uma história da formação de leitores na Argentina e no Brasil, 1915-1954*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

Sites

- NOCHLIN, Linda. *Why have there been no great women in the arts?* Disponível em: http://davidrifkind.org/fiu/library_files/Linda%20Nochlin%20%20Why%20have%20there%20been%20no%20Great%20Women%20Artists.pdf
- PERICÁS, Luiz Bernardo. *Processo e desenvolvimento da revolução boliviana*. Disponível em: http://www.pucsp.br/neils/downloads/v3_artigo_pericas.pdf
- SCOTT, Joan Wallach. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Disponível em: https://archive.org/details/scott_gender