

## **Esculpindo o indígena boliviano: autobiografia de Marina Nuñez del Prado (1908-1995)**

Giovanna Pezzuol Mazza  
Mestranda de História Social - USP  
gipezzuol@gmail.com

### **Apresentação**

En los cuatro lados del pedestal, cual los cuatro puntos cardinales, testimonio mi credo más arraigado:

Lo más maravilloso de la naturaleza es la mujer, que es: amor, lucha y heroísmo.

La maternidad es el más glorioso símbolo de la vida.

Siento la inmensa dicha de haber nacido bajo la tutela de los Andes, que son la expresión de la fuerza y el milagro cósmico.

Mi obra expresa el espíritu de mi tierra y el espíritu de mi gente aymara.<sup>1</sup>

A presente comunicação expõe encaminhamentos da pesquisa de mestrado em andamento sobre a trajetória artística e autobiográfica da boliviana Marina Nuñez del Prado. Dentre os objetivos gerais desta pesquisa, pretende-se averiguar em que medida a artista incorporou preocupações políticas e em especial indigenistas à sua obra e de que maneira o fato de ser uma mulher artista pautou sua produção escultórica. O texto a seguir busca esmiuçar as formas utilizadas pela artista para representar a mulher, enfocando especialmente o tema da maternidade dentro de sua produção.

Nascida na capital boliviana de La Paz no ano de 1908, a artista cresceu em meio à elite local, aproximando-se desde a infância de diversas linguagens artísticas como a música, a pintura e a escultura. Entre os anos de 1927 e 1929, estudou na Academia Nacional de Bellas 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 mulher.<sup>2</sup>

Depois de uma experiência de dois anos em Buenos Aires, a artista recebeu, em 1940, uma bolsa de estudos para estudar na *Art Students League*, mudando-se para Nova York. Com um ateliê instalado, permaneceu na cidade por nove anos travando contato direto com artistas e intelectuais pertencentes às vanguardas da época.<sup>3</sup> Em 1951, Nuñez del Prado expôs na 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>4</sup> 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 Veneza, representando a Bolívia pela primeira vez na mostra. Ao fim de sua passagem pela Europa, em 1953, expôs suas obras no Petit Palais, em Paris. Tendo acumulado uma série de prêmios ao longo da vida, sua carreira foi paulatinamente se consolidando na Bolívia e, posteriormente, em âmbito internacional.<sup>5</sup>

A artista regressou à Bolívia em 1949 e, cinco anos mais tarde, abriu sua casa em La Paz para uma exposição permanente de suas obras. Após casar-se com o escritor peruano Jorge Falcón Gárfias, mudou-se em 1972 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.<sup>6</sup> 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*.

Em 1973, Marina Nuñez del Prado publicou a autobiografia *Eternidad en los Andes* pela editora chilena Lord Cochrane. De maneira geral, a revisão crítica que foi produzida sobre sua obra vai na mesma direção da narrativa do livro, ressaltando os argumentos construídos pela artista a respeito de sua trajetória e intenções artísticas. Por esta razão, defende-se que Marina Nuñez del Prado corroborou ativamente a construção de um imaginário comum acerca de sua atuação, calcado no mito da “boliviana genial”, criado pela escritora chilena Gabriela Mistral.

Em 1945, Gabriela Mistral viajou para a cidade de Nova Iorque por conta de sua nomeação para o prêmio Nobel de Literatura. Em sua autobiografia, Nuñez del Prado relata que naquela ocasião Mistral teria visitado seu ateliê, demonstrando grande interesse pela sua obra e que, a partir daquele encontro, teria se solidificado uma amizade e proximidade intelectual entre as duas, alimentadas por diversos encontros posteriores:

Tuve la felicidad de frecuentar a Gabriela en muchas ocasiones. En 1952, cuando fui a Europa para exponer en la Bienal de Venecia, me invitó a pasar una temporada en su casa en Nápoles; Gabriela era cónsul vitalicio de Chile y vivía atendida de cerca por mi tan querida amiga, la poetisa norteamericana Doris Dana, joven y linda, alegre, inteligente y comprensiva. Con ambas compartí momentos inolvidables.<sup>7</sup>

Justamente em 1952, quando Marina Nuñez del Prado viaja à Itália para expor na Bienal de Veneza, Gabriela Mistral publica o livro *Grandeza de los ofícios*, no qual dedica um capítulo à artista, intitulado “Marina Nuñez del Prado”. Em sua

reflexão, Mistral afirma que Nuñez del Prado teria produzido uma obra “leal à raça indígena”, sendo seguidora direta daqueles que chama de “maestros mexicanos”, Diego Rivera e José Clemente Orozco:

Marina es ya el caso de un maestro. A esta categoría se llega generalmente hacia la vejez; los dioses que gobiernan la ruta hacia la maestría no la hacen corta ni blanda para sus ahijados, el escultor y el pintor. Para la boliviana genial la Gracia se ha apresurado, pues su obra, lanzada ya, es ancha, y ya podemos decir de ella, sin caer en hinchazón, que ella 'merece de la patria' según la expresión popular. Pero la patria suya rebasa a Bolivia; ella comprende toda su América india y mestiza. La fiesta es, por lo tanto, para todos nosotros.<sup>8</sup>

Foi a partir da publicação deste livro que o apelido de “boliviana genial” se espalhou através da crítica e imprensa bolivianas, validado pela então vencedora do prêmio Nobel Gabriela Mistral, primeira latino-americana a receber o prêmio desde sua fundação, em 1909. O pressuposto de lealdade à raça indígena tornou-se central nas análises produzidas sobre a obra de Marina Nuñez del Prado, solidificando a perspectiva de que ela teria como missão artística a defesa das populações indígenas andinas. Em 1960, na cidade de Buenos Aires, realizou-se a exposição *Escultura de Marina Nuñez del Prado*. A introdução para o seu catálogo produzida pelo diplomata e escritor boliviano Raul Botelho Gosalez evidencia esta mesma tendência: “Marina comprendió que su misión consistía en ser una intérprete de su pueblo, y ello la condujo a viajar por Bolivia para empaparse del ambiente y conocer sus fuentes de inspiración.”<sup>9</sup>

Outros críticos e comentaristas empreenderam tentativas de identificar quais seriam os pilares norteadores da produção de Marina. Percorrendo reportagens e artigos publicados pela mídia impressa – em jornais, livros e coletâneas<sup>10</sup> – entre as décadas de 1930 e 2000, especialmente nas cidades de La Paz e Lima, identifica-se a tendência geral de se ressaltar uma ideia de intimidade que a artista teria com a paisagem e a natureza andina, manifesta pelas temáticas selecionadas e pela utilização de materiais procedentes desta região para a elaboração de suas esculturas. A curadora e crítica de arte boliviana Valeria Paz, indo mais além, defende a existência de um elo entre a produção escultórica de Nuñez del Prado e as cosmovisões andinas pré-hispânicas:

El dominio del trabajo con piedra resulta en una integración definitiva del material en la obra y en un aprovechamiento al máximo de sus cualidades y esencia, vinculada con la cosmovisión andina. (...) En su práctica artística

hubo una búsqueda constante por transcender la materia y capturar el espíritu de un mundo andino, en sus palabras “rico en fuerza cósmica.”<sup>11</sup>

Outro eixo norteador das análises está pautado nas maneiras pelas quais a artista representou a mulher e, especialmente, a mulher indígena. Para muitos comentaristas, este seria o eixo fundamental de toda a produção de Marina Nuñez del Prado, elo em torno do qual todos os outros assuntos orbitariam. Gil Imaná, artista boliviano e amigo de Marina, diretor da Fundación Nuñez del Prado em La Paz, afirma que: “Marina fue una artista que observaba mucho, y que por fuerza paulatinamente fue llegando a la mujer – eje temático de su creación –, mujer madre, mujer montaña, mujer pachamama”<sup>12</sup>.

### **Representações da mulher na obra de Marina Nuñez del Prado**

A 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 historiográfica contemporânea. Ainda que nunca tenha se definido como feminista, algumas passagens da vida de Marina Nuñez del Prado marcam uma ruptura com os padrões esperados para uma mulher burguesa na primeira metade do século XX. Além de ter trilhado um caminho rumo a sua profissionalização como escultora, optou pelo casamento apenas aos 64 anos e não teve filhos. Morou na Argentina, nos Estados Unidos e no Peru, viajando pelos cinco continentes para expor suas obras, muitas vezes acompanhada unicamente de sua irmã Nilda. Em um de seus cadernos de anotações, afirma que:

A mulher se realiza plenamente na literatura e na arte quando se emancipa dos preconceitos ancestrais e convencionalismos locais e expressa livremente seus sentimentos.<sup>13</sup>

De maneira precisa, nesta nota, Nuñez del Prado acaba por tocar em pontos fundamentais que foram debatidos pelos movimentos feministas que vieram à tona a partir dos anos de 1960. Neste período, passaram a ser incentivados estudos acerca do protagonismo das mulheres, sua inserção social e relevância cultural de suas produções artísticas, até então eclipsadas pela historiografia tradicional.<sup>14</sup> O norte era tirar a poeira do obscurantismo que pairava sobre a participação das mulheres na história.

Ao longo da pesquisa, não foram encontradas fontes que indicassem o envolvimento direto da artista com perspectivas ou pautas de cunho feminista, seja por meio de organizações civis ou governamentais. Ainda assim, opta-se por enfatizar as formas pelas quais seus posicionamentos encontravam-se implícitos através das temáticas de suas obras e do teor de suas criações. Para esta reflexão, existem registros sobre como sua obra foi interpretada por gerações contemporâneas e posteriores à sua atuação. Um exemplo deste movimento é a *Mensaje de agradecimiento a las mujeres de Bolivia* de Marina Nuñez del Prado, publicada no jornal boliviano “Hoy”. Nesta edição, de 30 de Março de 1993, a artista agradece a escolha de seu nome para designar a “Plaza de la mujer”, na cidade de La Paz. Este discurso é relevante por esclarecer a forma pela qual ela enxergou sua produção artística, como uma contribuição social no campo estético. Além disso, acaba por construir uma determinada definição de mulher, pautada pela maternidade, pelo amor e pelo heroísmo:

(...) tomo aliento para dirigir este Mensaje a las mujeres bolivianas, a las mujeres paceñas, y, en particular, a sus más significativas representantes en la dirección de las instituciones femeninas y en la Junta de Acción y Desarrollo Social, que, en conjunto, son autoras de la propuesta y el proyecto de crear, en La Paz, la Plaza de la Mujer y designarla con mi nombre.

(...) mi contribución, no es de matrícula de poder: político, económico, heroico. Es puramente artística. Soberanamente estética. Pensada, sentida y aplicada con devoción profunda a exaltar, substancialmente, lo más hermoso dado por la naturaleza: la mujer, la madre, que es, unitariamente, amor, lucha y heroísmo. Es esta maravillosa unidad la implícita en la concepción y destino de mi creación de escultura. En los más sesenta años profesionales de trabajo, mi obra está substantivamente plasmada en el propósito de enaltecer a la mujer; y reverentemente, a la maternidad.<sup>15</sup>

Marina Nuñez del Prado começou a produzir por volta dos dezesseis anos, quando vivia com sua família na cidade de Sucre e passou a ter aulas particulares de pintura e escultura em sua casa.<sup>16</sup> Com seu ingresso na Academia Nacional de Bellas Artes de La Paz no ano de 1927, seus referenciais artísticos se ampliaram, passando a abarcar, especialmente, nomes da escultura moderna. Segundo a narrativa da artista, foi em seu terceiro ano na academia que teria decidido ser escultora.

Atualmente, existem diversos estudos que se dedicam a compreender as implicações da profissionalização das artistas nos mais diversos âmbitos e abordagens.<sup>17</sup> Porém, com relação à escultura, havia uma dificuldade extra calcada num imaginário da necessidade da força física para sua execução, sendo esta força

naturalizada como masculina por excelência. A própria artista, em suas reflexões autobiográficas, ainda que defendendo o ofício do escultor como exequível por homens ou mulheres, acaba por citar apenas “os mestres”<sup>18</sup>:

(...) pienso que la escultura es un ejercicio propio del herrero divino, Vulcano, y que el escultor sea hombre o mujer es un “obrero poderoso” que tiene que habérselas con densas corpulencias elementales. Acaso no se evidencia lo dicho cuando se piensa en los grandes maestros del Renacimiento y si actualizamos, en Rodin, Bourdelle, Maillol, Maestrovic?<sup>19</sup>

A artista constrói duas imagens para descrever o escultor – “obrero poderoso” e “herrero divino” –, ambas vinculadas a ofícios culturalmente masculinizados, do operário e do ferreiro, que, nesse caso, devem utilizar-se de sua força física para efetivar a criação artística. O objetivo desta reflexão é o de demonstrar que através da seleção de termos utilizados para descrever o escultor – “herrero divino” e “obrero poderoso”– a artista acaba por reafirmar o lugar masculino deste ofício, vinculado à ideia de força. Com certeza, este foi um estigma com o qual a artista teve que lidar ao longo de sua trajetória e, em sua autobiografia, há algumas pistas de como os jornalistas, os críticos e a sociedade civil de maneira geral avaliaram sua inserção no meio da escultura. No seguinte trecho, a artista relata a recepção na imprensa de sua primeira exposição de esculturas no ano de 1936, coincidindo com a primeira exposição deste tipo de suporte realizada na Bolívia:

La exposición fue todo un acontecimiento porque era la primera vez que se presentaba en Bolivia una muestra de escultura. Tuvo resonancia en la prensa y la mayor parte de los artículos fueron de aplauso para mí, que siendo mujer, había logrado trabajar un conjunto de obras dignas de exhibirse.<sup>20</sup>

Neste caso, a condição de ter sido uma mulher a primeira a realizar uma exposição de escultura no país aparece quase como uma ressalva ao fato de que, ainda assim, teria conseguido trabalhar um conjunto de obras dignas de serem exibidas.

## **Mulher e mãe**

O tema da maternidade é central na produção de Marina Nuñez del Prado, percorrendo parte significativa de sua trajetória, em especial entre as décadas de 1930 e 1960. Em sua autobiografia, este ponto também recebe destaque, uma vez

que a artista constrói sua reflexão associando a maternidade, criação da vida, à própria criação artística:

El darse, como todo placer, es doloroso. Mis obras yo las siento gestarse como a unas criaturas y cuando con el último martillazo sobre el cincel mi criatura se deja bañar por la luz del día, mi corazón se rompe en un sollozo de júbilo y de triunfo y la dejo irse de mis manos como la madre que deja partir a su hijo por los inciertos caminos de la vida. No se sabrá si será un ser perseguido o un triunfador, pero a mí me queda la gloria de haberle hecho nacer y el dolor de haberle dejado partir.<sup>21</sup>

Ao associar a maternidade à produção artística, Marina Nuñez del Prado acaba por enxergar ambas as atividades através do prisma da criação. O artista e a mãe, nesse aspecto, possuiriam mais semelhanças do que diferenças, pois o eixo de suas vidas estaria centrado sobre o mesmo pilar. Nesta perspectiva, ao gerar um filho, a mulher não estaria apenas reproduzindo algo fisiologicamente estabelecido pelo seu corpo, mas criando algo novo, uma vida nova. De mera reprodutora, a mulher passaria a ser criadora, com as marcas desse processo – menstruação, gravidez, lactação e penetração – sendo conseqüentemente vistas através de um prisma positivo. Em contraposição a esta perspectiva, Mara R. Witzling aponta que, de modo diverso, o que predominou historicamente foi uma cultura de desqualificação do corpo da mulher e suas respectivas marcas:

Women's actual body experiences – menstruation, pregnancy, lactation, penetration, all traits that are biological – have been considered unclean and imbued with negative value. The female body itself has been associated with nature (deemed bad) and male society has asserted that only through the suppression of the body can the so-called ultimate good – culture – be achieved. (...) Social constructs and behaviors that have been identified as female, such as caring, nurturing, and accommodating, have also been devalued within society at large. An individual of either gender who possesses these traits is seen as weak, less competent than the normal adult, a term synonymous with the male.<sup>22</sup>

Indo mais além, Françoise Collin e Françoise Laborie indicam a dificuldade de se estabelecer um único estatuto para o fenômeno da maternidade, fonte de polêmicas entre intelectuais até os dias de hoje. No verbete dedicado a este tema no *Dicionário crítico do feminismo* afirmam que:

Que estatuto atribuir à maternidade? Responder a essa questão envolve uma tensão que atravessa a história dos movimentos feministas, mas também a de numerosas mulheres, que se encontram diante de contradições frequentemente insuperáveis. A maternidade constitui, ao mesmo tempo, uma especificidade valorizada – o poder de dar a vida –, uma função social em nome da qual reivindicar direitos políticos ou direitos sociais, e uma das fontes de opressão.<sup>23</sup>

Analisando historicamente a emergência do que chamam de “mito do amor materno”, as autoras destacam a participação das obras *Emile* e *Le contrat social* do filósofo iluminista Jean-Jacques Rousseau, ambas de 1762, na promoção de um novo ideal de mulher, calcado na imagem da boa mãe. Desta forma, a concepção da maternidade vinculada à ideia do amor materno não seria um elemento instintivo e fundante da existência feminina, e sim fruto da história das relações sociais e da cultura. Porém, longe de ter sido pauta comum dos movimentos feministas na segunda metade do século XX, as autoras indicam que, se parte destes movimentos buscava a afirmação da identidade da mulher separada da maternidade, outros setores feministas defendiam a valorização de um feminino “essencializado”, pautado exatamente naquilo que fisiologicamente diferenciaria os homens das mulheres:

Seguindo as teses de Simone de Beauvoir, para quem a maternidade era o principal obstáculo à liberdade das mulheres, as feministas radicais viam nela o elemento central da dominação dos homens sobre as mulheres, uma forma de persuasão, sujeição, e até de escravidão (...), enquanto a corrente diferencialista, minoritária na França, valoriza o feminino, a maternidade, o amor materno, “verdadeiro suporte sem o qual o edifício social e cultural não poderia existir” (Kristeva, 1983; de Vilaine et al., 1986).<sup>24</sup>

Partindo desta reflexão, pretende-se demonstrar até que ponto Marina Nuñez del Prado dialogou com esses dois ideais aparentemente divergentes de mulher. Defende-se aqui que, em sua produção, a artista teria mobilizado ambos os polos, construindo imagens múltiplas da mulher. Além disso, ainda que trabalhando extensivamente com representações do “mito do amor materno” e da maternidade de modo geral, a própria trajetória de vida da artista aponta por outro caminho, como já foi brevemente indicado anteriormente.

De modo a demonstrar duas possibilidades de abordagem do fenômeno da maternidade dentro de sua produção, foram selecionadas duas obras para serem analisadas a seguir, sendo elas: *Madre Índia*, de 1934; e *Abrazo*, de 1950.





**Figura 1.** Marina Nuñez del Prado. *Madre Índia*, 1934. Concreto pintado. 58X40X40 cm. Museo Nacional de Arte, La Paz.

Em *Madre Índia* [Figura 1], uma mulher está sentada no chão. Os dedos dos seus pés aparecem debaixo de uma grande saia, que cobre integralmente suas pernas. Seus cotovelos estão dobrados, de modo que suas mãos se encontram na mesma linha dos pés. Um poncho cobre seus ombros e parte de seus braços. Com os olhos aparentemente fechados e o rosto tensionado, possui uma expressão séria. Atrás de seu ombro direito, surge um pequeno rosto de criança que, num esforço, busca aproximar-se da mãe, que parece pouco notar sua presença. A criança, perto da grandiosidade da figura da mãe, aparece quase como um detalhe, um pequeno adorno.

Apesar de *Madre Índia* ser uma representação da maternidade – uma mãe com um filho nas costas –, o elemento central é a figura da mãe, uma mulher indígena, e não sua relação com o filho. Ela não troca olhares com a criança e, ainda que o gesto de mantê-la próxima ao corpo possa indicar um sinal de cuidado e afetividade, este não é o tema central da peça. A mãe, cuja expressão é carregada de gravidade, parece imersa em suas próprias sensações. Imersa neste universo interior, a criança parece ter pouca importância.

A maneira como o filho está colocado às costas da mãe remete aos modos tradicionais utilizados pelas populações indígenas nas regiões andinas no trato de seus filhos, até os dias de hoje.<sup>25</sup> Ainda que não seja possível visualizar a parte posterior da obra, é quase certo que a criança está erguida por um tecido que, entrelaçando seu corpo, suspende-se por um dos ombros da mãe e pelo outro lado

de sua cintura, de modo a que se possa amarrar o tecido na parte da frente do corpo, próximo aos seios.

Em termos técnicos, Marina Nuñez del Prado opta por representar as personagens em tom realista, sendo que mãe e filho possuem traços e fisionomias rapidamente identificáveis. Ainda assim, a artista não se prende à necessidade de perfeição na representação, optando por dar mais atenção à expressividade das figuras. A escolha pelas tonalidades terrosas do concreto pintado evidencia a conexão com o mundo natural, com as personagens assemelhando-se ao tronco de uma árvore. Não sabemos a cor dos tecidos, da saia da mãe, da touca da criança, mas sabemos que ambos pertencem a terra.

A escultura *Madre Índia*, de 1934, corresponde ao período de vida no qual Marina Nuñez del Prado era professora de Escultura e Anatomia Artística na Academia Nacional de Bellas Artes de La Paz. Este foi um momento histórico marcado por pautas do nacionalismo culturalista dentro da Academia, com a gestão do pintor Cecílio Guzmán de Rojas, cuja produção se aproximava dos eixos temáticos do indigenismo andino. A ideia de uma conexão entre os indígenas e a natureza foi um importante elo em torno do qual gravitaram diversas vertentes da produção modernista, tanto na América Latina quanto na Europa, e será constantemente retomado por Marina Nuñez del Prado, sendo este um dos principais eixos condutores de toda sua obra.



**Figura 2.** Marina Nuñez del Prado. *Abrazo*, 1950. Granito Comanche. 32X23X34 cm. Fundación Nuñez del Prado, La Paz.

Em *Abrazo* [Figura 2], duas figuras cruzam os olhares, uma mulher e uma criança. A mulher, elemento central, projeta seu corpo em direção à criança, de modo a garantir sua estabilidade, gerando uma sensação de proteção. Ainda que se possa identificar os contornos do braço direito da criança, os corpos das duas figuras estão unidos, sendo impossível distinguir com exatidão onde começa o corpo da mulher e termina o da criança; apenas as faces estão claramente delimitadas. Porém, a troca de olhares indica novamente a união entre essas duas figuras. É uma união que se manifesta materialmente através do corpo e imaterialmente através do olhar, da alma. A proteção gerada pela mulher é enfatizada pela forma ovalada de seus contornos, próximos a um útero no qual mãe e filho repousam tranquilamente, num abraço.

Em comparação com a escultura *Madre Índia*, em *Abrazo*, Marina Nuñez del Prado opta por representar o tema da maternidade através de outra perspectiva. Enquanto na primeira obra não existe uma ligação afetiva evidente entre mãe e filho, na segunda, a afetividade é tema central. Para além de uma ligação que ocorre através da troca de olhares – e que não se efetiva em *Madre Índia*, na qual a criança busca o olhar da mãe, mas não é correspondida – em *Abrazo* os corpos da mãe e da criança estão conectados a ponto de não possuírem fronteiras nítidas.

Trabalhando com o granito comanche, a artista constrói uma imagem menos terrestre – como em *Madre Índia*, carregada de tons terrosos – e mais etérea, por conta do polimento cuidadoso, garantindo uma superfície lisa, quase macia, homogênea. De modo a destacar a ligação sublime entre mãe e filho através do acolhimento e da proteção, a artista opta por um polimento que distancia o material de sua forma original, natural, tornando-o liso. Os contornos harmoniosos da peça, equilibrada, centrada, ovalada, sugerem a maternidade como extensão do corpo e da essência da mulher num processo colocado como natural e tranquilo. Neste caso, não se pode imaginar como seria esta mulher sem o filho, ou como este filho sobreviveria sem a redoma de proteção da mãe.

Como conclusão, é possível afirmar que, numa comparação entre *Madre Índia* [Figura 1] e *Abrazo* [Figura 2], Marina Nuñez del Prado transita entre duas concepções diferentes de mulher e de maternidade: uma pautada na mulher como elo central – ainda que ela também seja mãe – e outra calcada na união inseparável entre mãe e filho, na qual a individualidade da mulher praticamente se anula. Optando por representar o fenômeno da maternidade entre esses polos, a produção

desta artista se enriquece, permitindo leituras múltiplas e abordagens que ultrapassam a simples defesa de uma das perspectivas em questão.

---

<sup>1</sup> DEL PRADO, Marina Nuñez. Mensaje de agradecimiento a las mujeres de Bolivia de Marina Nuñez del Prado. *Hoy/La mujer*. La Paz, 30/03/1993.

<sup>2</sup> Fundada em 1926, a Academia de Belas Artes de La Paz teve como diretor, a partir de 1930, o pintor Cecilio Guzmán de Rojas. Importante membro de uma corrente pictórica fortemente ligada ao indigenismo, Rojas reorientou a produção da Academia em direção aos temas do nacionalismo culturalista. Desta maneira, a escolha de Marina Nuñez del Prado para o cargo de professora também pode ser analisada à luz dos interesses políticos que estavam colocados, em especial no que concerne a uma determinada orientação da produção artística no sentido das temáticas sociais.

<sup>3</sup> Um breve relato de sua experiência nos Estados Unidos pode ser consultado no site da organização The American Association of University Woman (AAUW), à qual a artista se filiou entre 1940-41. De modo a presentear a associação em seu centenário, a artista doou uma de suas esculturas, *Madre y niño*, para que fosse exposta na sede da instituição em Washington. Disponível em: <http://www.aauw.org/2012/02/22/meet-marina-nunez-del-prado-famed-bolivian-artist/> Acesso em: 23 de Janeiro de 2017.

<sup>4</sup> A artista participou da mostra com as esculturas *Pachamama*, *Amauta* e *Com a vida nos ombros*. Catálogo da *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, 1951. Posteriormente, participou também da *II e 3ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo* e da *8ª Bienal de São Paulo*.

<sup>5</sup> No site da fundação Nuñez del Prado, localizada em La Paz, estão listados os principais prêmios que a artista adquiriu ao longo de sua carreira. Disponível em: <http://www.bolivian.com/cmnp/distincion.html> Acesso em: 23 de Janeiro de 2017.

<sup>6</sup> A Fundación Nuñez del Prado de Falcón, localizada na cidade de Lima, foi fundada no ano de 1984 por Marina Nuñez del Prado e seu marido Jorge Falcón Gárfias com o intuito de preservar a obra escultórica da artista e intelectual de Gárfias. Atualmente, todo o acervo é gerido pela prefeitura da cidade de Lima, que fundou no mês de Abril de 2015 um museu intitulado Casa-Museo Nuñez del Prado, que exhibe permanentemente parte da coleção. Mais informações no site: <http://www.msi.gob.pe/portal/nuestro-districto/turismo-districtal/casa-museo-marina-nunez-del-prado/#.VfaTwsy5fcs> Acesso em: 23 de Janeiro de 2017.

A Fundación Nuñez del Prado, localizada na cidade de La Paz, foi fundada em 1986, após o falecimento dos pais de Marina Nuñez del Prado e concessão de seus irmãos para a abertura de um museu com suas peças, na casa onde passou a infância e parte da juventude. Também chamada Casa-Museo Nuñez del Prado, encontra-se fechada desde 1994. Mais informações no site: <http://www.bolivian.com/cmnp/index.html>

<sup>7</sup> DEL PRADO, M. N., Op. Cit., p. 71.

<sup>8</sup> MISTRAL, Gabriela. *Grandeza de los ofícios*. Santiago: Editorial Andres Bello, 1979, p. 99.

<sup>9</sup> GOSALEZ, Raul Botelho. Introducción. Catálogo da Exposição *Escultura de Marina Nuñez del Prado*. Buenos Aires: Ediciones Galería Bonino, 1960.

<sup>10</sup> A partir de documentos encontrados em dois arquivos principais: a hemeroteca da Biblioteca e Arquivo da Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, na cidade de La Paz; e no arquivo pessoal de Marina Nuñez del Prado, localizado na Casa-Museo Nuñez del Prado, na cidade de Lima.

<sup>11</sup> PAZ, Valeria. La búsqueda trascendental. *Fondo Negro*, La Prensa. La Paz, 26/10/2008.

<sup>12</sup> IMANÁ, Gil. Recordando a Marina. Catálogo da *Exposición homenaje a Marina Nuñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008*. La Paz, 2008.

<sup>13</sup> DEL PRADO, Marina Nuñez. *Notas avulsas*. Casa-Museo Nuñez del Prado, Lima.

<sup>14</sup> Como indica Joan W. Scott, "(...) o feminismo assumiu e criou uma identidade coletiva de mulheres, indivíduos do sexo feminino com um interesse compartilhado no fim da subordinação, da invisibilidade e da impotência, criando igualdade e ganhando um controle sobre seus corpos e sobre suas vidas. (...) No reino da política tradicional, as mulheres tornaram-se um grupo identificável (pela primeira vez desde o movimento sufragista na virada do século)." SCOTT, Joan W. *História das mulheres*. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história – novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992, p. 69. A historiadora Michelle Perrot afirma que: "Em sua vontade de superar o discurso miserabilista da opressão, de subverter o ponto de vista da dominação, ela – a pesquisa feminista – procurou mostrar a presença, a ação das mulheres, a plenitude de seus papéis, e mesmo a coerência de sua "cultura" e a existência de seus poderes." PERROT, Michelle. *Os excluídos da história – Operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 168.

<sup>15</sup> DEL PRADO, Op. Cit., p. 54.

<sup>16</sup> Neste item, parte significativa das informações foi retirada da autobiografia da artista: DEL PRADO, M. N., Op. Cit.

<sup>17</sup> Para este ponto, buscar referências no campo da Crítica Feminista de Arte, cujo marco inicial foi o artigo *Why have there been no great women artists?* de Linda Nochlin, publicado em 1971 na revista *Artnews*. Disponível

em: [http://davidrifkind.org/fiu/library\\_files/Linda%20Nochlin%20%20Why%20have%20there%20been%20no%20Great%20Women%20Artists.pdf](http://davidrifkind.org/fiu/library_files/Linda%20Nochlin%20%20Why%20have%20there%20been%20no%20Great%20Women%20Artists.pdf) Acesso em: 23 de Janeiro de 2017. No Brasil, uma importante referência é o livro SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras Acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2008.

<sup>18</sup> Se existem poucos nomes de mulheres artistas nos cânones da História da Arte ocidental, ainda menos são os nomes de mulheres que se dedicaram ao ofício da escultura. Nomes como o de Camille Claudel e Maria Martins, ainda que reconhecidos internacionalmente, costumam fazer sombra aos nomes de seus parceiros Auguste Rodin e Marcel Duchamp.

<sup>19</sup> DEL PRADO. M. N., Op. Cit., p. 25. Em outros trechos de sua autobiografia, Marina Nuñez del Prado define o ofício do escultor a partir de outros termos, tal como o de “titã”: “El trabajo en piedra o madera, es un trabajo de titán, porque estos materiales no entregan fácilmente su espíritu al escultor; es necesario que el artista que talla lo haga no sólo con sus manos sino con el cuerpo y con todas las potencias que pueda poseer, sólo de esta manera se puede conquistar el espíritu silencioso y abrumador de los materiales.” DEL PRADO. M. N., Op. Cit., p. 41.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>22</sup> WITZLING, Mara R. *Voicing our visions – Writings by women artists*. New York: The Women's Press, 1991, p. 7.

<sup>23</sup> COLLIN, Françoise; LABORIE, Françoise. *Maternidade*. In: HIRATA, Helena (Org.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2009, p. 133.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>25</sup> Sobre este aspecto, Patricia Ames afirma que as práticas de cuidado e trato com as crianças em algumas regiões andinas, vinculadas às tradições indígenas, poderiam ser chamadas de “modelo autóctono de desarrollo infantil”, sendo que “es necesario reconocer esta sistematicidad en la crianza infantil para dejar de considerar estos modelos como un conjunto de costumbres exóticas y más bien reconocerlos como parte de un conocimiento local coherente sobre el desarrollo infantil. Así, por ejemplo, la investigación ha demostrado que el uso de la manta y el fajado para cargar a los bebés en la espalda en los Andes protege a los niños pequeños de los factores de estrés de un ambiente de gran altitud (...) y conserva su energía, mientras que al mismo tiempo los ayuda a adaptarse progresivamente a las características del ambiente.” Disponível em: <https://bifea.revues.org/4166> Acesso em: 23 de Janeiro de 2017.