

## **REPRESENTAÇÕES DA MULHER NA OBRA DE MARINA NÚÑEZ DEL PRADO (1908-1995)**

### ***REPRESENTATIONS OF WOMAN IN THE WORK OF MARINA NÚÑEZ DEL PRADO (1908-1995)***

Giovanna Pezzuol MAZZA\*

**Resumo:** Marina Nuñez del Prado (1908-1995), escultora boliviana, iniciou seus estudos na *Academia Nacional de Bellas Artes* de La Paz, na qual se tornou a primeira professora, em 1930. Em diálogo com o movimento indigenista em sua vertente artística, grande parte de sua produção mobiliza aspectos das tradições indígenas bolivianas. Este artigo tem como objetivo apresentar três vertentes da obra da artista, relacionadas à representação da mulher em sua produção escultórica. A partir da análise de peças selecionadas, pretende-se demonstrar como Núñez del Prado transitou entre as temáticas da “maternidade”, da “natureza” e da “sexualidade”, que são relevantes para se pensar os papéis sociais da mulher boliviana e, no limite, latino-americana, da primeira metade do século XX.

**Palavras-chave:** Marina Núñez del Prado; História das Relações de Gênero; Arte latino-americana.

**Abstract:** Marina Nuñez del Prado (1908-1995), a Bolivian sculptress, began her studies at the National Academy of Fine Arts in La Paz, where she became the first woman teacher in 1930. In dialogue with the indigenous movement in its artistic aspect, a large part of her production mobilizes aspects of indigenous Bolivian traditions. This article aims to present three aspects of the artist's work related to the representation of women in her sculptural production. Based on the analysis of selected pieces, we intend to demonstrate how Núñez del Prado moved among the themes of "motherhood", "nature" and "sexuality", relevant to think about the social roles of Bolivian women and, in the limit, Latin American women, in the first half of the 20th century.

**Key-words:** Marina Núñez del Prado; History of Gender Relations; Latin-American Art.

Descendente de espanhóis, neta de engenheiro e filha de general, a artista boliviana Marina Núñez del Prado viveu sua infância e parte de sua juventude em meio à elite local da cidade de La Paz, no bairro nobre de *Sopocachi*. Desde muito jovem, esteve próxima a diversas linguagens artísticas como a música, a pintura e a escultura, recebendo aulas particulares em sua casa. Entre os anos de 1927 e 1929, estudou no *Conservatorio Nacional de Música* e na *Academia Nacional de Bellas Artes* de La Paz e, em 1930, foi a primeira mulher aprovada em concurso para lecionar nessa instituição, dando aulas de “Escultura” e “Anatomia Artística”.

---

\* Mestranda Programa de Pós-graduação em História Social – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH/USP. Bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq. Email: gipezzuol@gmail.com.

Depois de uma experiência de dois anos em Buenos Aires, na qual expôs suas esculturas em diversos museus e galerias pelo país, a artista recebeu, em 1940, uma bolsa para estudar na *Art Students League*, e mudou-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. Dentre as exposições que realizou ao longo da década de 1950, vale destacar sua participação na *1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, em 1951. Em 1952, recebeu um convite para expor vinte e quatro esculturas na 26ª edição da *Biennale di Venezia*, representando a Bolívia pela primeira vez na mostra. Tendo acumulado uma série de prêmios ao longo da vida, sua carreira foi paulatinamente se consolidando na Bolívia e, posteriormente, em âmbito internacional<sup>i</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, aos 64 anos, 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. Em 1973, publicou sua autobiografia, intitulada *Eternidad en los Andes*, na qual traça um panorama cronológico de sua trajetória<sup>ii</sup> artística e passagens marcantes de sua vida. Atualmente, grande parte de sua produção encontra-se dividida entre duas fundações que levam o nome de sua família, Núñez del Prado, nas capitais La Paz e Lima<sup>iii</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*.

O presente artigo tem como objetivo apresentar três vertentes da obra de Marina Núñez del Prado relacionadas à representação da mulher em sua produção escultórica. A partir da análise de peças selecionadas, pretende-se demonstrar como a artista transitou entre as temáticas da “maternidade”, da “natureza” e da “sexualidade”, que são relevantes para se pensar os papéis sociais da mulher boliviana e, no limite, latino-americana, da primeira metade do século XX. Para alguns críticos, a representação da mulher seria o eixo fundamental de toda a produção de Núñez del Prado, elo em torno do qual todos os outros assuntos orbitariam. Sobre esse ponto, Gil Imaná, artista boliviano e diretor da *Fundación Núñez del Prado* em La Paz, afirmou que: “Marina foi uma artista que observava muito, e que por força foi paulatinamente chegando à mulher - eixo temático de sua criação - mulher mãe, mulher montanha, mulher *pachamama*” (IMANÁ, 2008, p. 7).

*Mulher e Maternidade*

O tema da maternidade é central na produção de Marina Núñez del Prado, percorrendo praticamente toda sua trajetória. Em sua autobiografia, esse assunto também recebe destaque, sendo que em algumas passagens a artista associa a maternidade - criação da vida - com a própria criação artística:

O dar-se, como todo prazer, é doloroso. Minhas obras, eu as sinto gestarem-se como criaturas e quando, com o último martelaço no cinzel, minha criatura se deixa banhar pela luz do dia, meu coração se rompe em um soluço de júbilo e de triunfo e as deixo irem-se de minhas mãos como a mãe que deixa seu filho partir pelos caminhos incertos da vida. Não se sabe se ele será um ser perseguido ou triunfante, mas eu tenho a glória de tê-lo feito nascer e a dor de deixá-lo partir. (DEL PRADO, 1973, p. 42)

Ao estabelecer essa associação, Marina Núñez del Prado acaba por enxergar ambas 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. Nessa 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 *Voicing our visions: Writings by women artists*, Mara R. Witzling argumenta que, ao contrário do que propõe Núñez del Prado, ao longo dos séculos estabeleceu-se uma cultura de desqualificação do corpo da mulher e suas respectivas marcas:

As experiências corporais reais das mulheres - menstruação, gravidez, lactação, penetração, todos os traços biológicos - foram consideradas impuras e imbuídas de valor negativo. O próprio corpo feminino tem sido associado à natureza (considerada ruim) e a sociedade masculina afirmou que somente através da supressão do corpo poderia ser alcançada a chamada boa cultura. (...) Construções sociais e comportamentos que foram identificados como femininos, como cuidar, nutrir e acomodar, também foram desvalorizados na sociedade em geral. Um indivíduo de qualquer gênero que possui esses traços é visto como fraco, menos competente que o adulto normal, um termo sinônimo do masculino. (WITZLING, 1991, p. 7)

Essa desqualificação, pautada pela associação do corpo feminino à natureza, traria como consequência certos estigmas sociais às mulheres, como o da fraqueza e da falta de competência. Com relação à maternidade especificamente, Françoise Collin e Françoise

Laborie indicam a dificuldade de se estabelecer um único estatuto para este fenômeno, fonte de polêmicas entre intelectuais até os dias de hoje. No verbete dedicado a este tema no *Dicionário crítico do feminismo*, questionam-se:

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 (COLLIN & LABORIE, 2009, p. 133).

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. Dessa 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 por um lado, parte desses 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). (COLLIN & LABORIE, 2009, p. 136)

Partindo desta reflexão, pretende-se demonstrar até que ponto Marina Núñez del Prado dialogou com esses dois ideais aparentemente divergentes de mulher. Além disso, ainda que trabalhando extensivamente com representações do “mito do amor materno” e da maternidade de modo geral, a trajetória de vida da artista aponta por outro caminho, já que ela própria optou por não ter filhos. De modo a demonstrar duas possibilidades de abordagem do

fenômeno da maternidade dentro de sua produção, foram selecionadas duas obras para serem analisadas, sendo elas: “*Madre Índia*”, de 1934; e “*Abrazo*”, de 1950.



**Figura 1.** Marina Núñez del Prado. *Madre Índia*, 1934. Concreto pintado. 58X40X40 cm. Museo Nacional de Arte, La Paz. Foto: Reproduzida no catálogo *Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008*.



**Figura 2.** Marina Núñez del Prado. *Abraço*, 1950. Granito Comanche. 32X23X34 cm. Fundación Núñez del Prado, La Paz, Bolívia. Foto: Reproduzida no catálogo *Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008*.

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, cujo sexo não é possível identificar, aparece quase como um detalhe, um pequeno adorno, perto da grandiosidade da figura da mãe, central.

Apesar de “*Madre Índia*” [Figura 1] 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 manter a criança próxima ao corpo possa indicar um sinal de cuidado e afetividade, este não é o tema central da peça. A criança está nas costas da mãe e busca alcançá-la, ainda que não consiga. A mãe, cuja expressão é carregada de gravidade, parece compenetrada em suas próprias sensações. Seus olhos fechados reforçam a ideia de uma contemplação meditativa. Imersa nesse 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>iv</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 Núñez 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 a 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 a troncos de uma árvore. Não sabemos a cor dos tecidos, da saia mãe, da touca da criança, mas sabemos que ambos pertencem à terra.

A escultura “*Madre Índia*” [Figura 1], de 1934, corresponde ao período de vida no qual Marina Núñez del Prado era professora da *Academia Nacional de Bellas Artes* de La Paz. Esse 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. De modo geral, esse movimento trouxe consigo a incorporação da imagem indígena, seus símbolos e repertório cultural para as produções artísticas. Essa conjuntura foi marcada, especialmente na primeira metade do século XX, por discussões e debates por parte da intelectualidade latino-americana acerca da realidade da população indígena, em grande medida excluída e marginalizada em seus respectivos estados-nacionais. Especificamente com relação ao cenário artístico, foram décadas em que artistas buscaram incluir nas representações nacionais certos imaginários indígenas que, até aquele momento, não eram valorizados em termos culturais e artísticos. Por outro lado, este movimento também trouxe diversas contradições, pois, ainda que buscasse a inserção de certos repertórios indígenas nas representações artísticas, as obras eram produzidas em larga escala por artistas de descendência europeia. Tal como descrito por Michela Pentimalli, o indigenismo como corrente artística que “se caracterizou pelo desejo de afirmar valores nacionais” não era um movimento homogêneo, apresentando diversas vertentes ideológicas. Ainda assim,

(...) baseou-se nos mesmos fundamentos, compartilhados por todas as tendências que os constituíam: a crença em uma pretendida "essência telúrica" do ser nacional, identificada com os indígenas; o protagonismo determinista da impotente e infinita paisagem americana - andina, no caso boliviano -, cuja onipresença e onipotência teriam "moldado" a personalidade de seus habitantes, "naturalizando-os", transformando-os em outros elementos do meio ambiente; o interesse por um passado ancestral glorioso, representado pelas antigas culturas - tiwanacota e incaica, para a Bolívia -; a integração estética dos indígenas e seu "mundo", como "motivos" nas obras dos artistas. (PENTIMALLI, 2008, p. 32)

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 Núñez del Prado, sendo este um dos principais eixos condutores de toda sua obra.

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*” [Figura 1], em “*Abrazo*” [Figura 2] Marina Núñez 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, em “*Abrazo*” 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. Além disso, a fisionomia da mãe, diferentemente de em “*Madre Índia*”, perde seus contornos indígenas, provavelmente demonstrando a tentativa de Núñez del Prado em criar uma representação mais universal do tema da maternidade - com intuito de atingir um público mais abrangente -, num contexto em que já atuava em âmbito internacional.

A partir da década de 1940, com sua mudança para a cidade de Nova York, Marina entra em contato com novas pautas e práticas artísticas, naquela cidade que já se configurava como um dos maiores centros de produção cultural em nível mundial. O contato com a chamada arte moderna, apresentada em museus de grande renome como o *Museum of Modern Art*, acaba por ampliar e transformar a produção da artista, que passa a dialogar intensamente com a produção em escultura moderna daquele período, representada por diversos artistas, dentre os quais Constantin Brancusi e Henry Moore.

Trabalhando com o granito comanche, em a artista constrói em “*Abrazo*” [Figura 2] uma imagem menos terrestre – como em “*Madre Índia*” [Figura 1], carregada de tons terrosos – e mais etérea, devido ao 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. Nesse caso, não se pode imaginar como seria esta mulher sem o filho, ou como esse filho sobreviveria sem a redoma de proteção da mãe. Essa representação da maternidade, elaborada através do prisma do “amor materno” como algo instintivo e essencial da existência da mulher, foi estudada com profundidade pela filósofa francesa Elisabeth Badinter, em seu livro *Um amor conquistado: O mito do amor materno*, no qual relata que:

O amor materno foi por tanto tempo concebido em termos de instinto que acreditamos facilmente que tal comportamento seja parte da natureza da mulher, seja qual for o tempo ou o meio que a cercam. Aos nossos olhos, toda mulher, ao se tornar mãe, encontra em si mesma todas as respostas à sua nova condição. Como se uma atividade pré-formada, automática e necessária esperasse apenas a ocasião de se exercer. Sendo a procriação natural, imaginamos que ao fenômeno biológico e fisiológico da gravidez deve corresponder determinada atitude maternal (BADINTER, 1985, p. 19).

Com base nas reflexões apresentadas, é possível afirmar que, numa comparação entre “*Madre Índia*” [Figura 1] e “*Abrazo*” [Figura 2], Marina Núñez del Prado transita entre duas concepções diferentes de mulher e de maternidade. Em “*Madre Índia*” [Figura 1], a mulher é o elo central - ainda que ela também seja mãe - e sua representação possui fortes traços indígenas. Em virtude da data de sua elaboração, no ano de 1934, é plausível relacioná-la ao

universo do indigenismo andino. Em “*Abrazo*” [Figura 2], a representação está calcada na união inseparável entre mãe e filho - no “mito do amor materno” nos termos de Elisabeth Badinter -, na qual a individualidade da mãe praticamente se anula, com os corpos da mãe e do filho possuindo fronteiras diluídas. Vale ressaltar que esta obra foi produzida em 1950, após a passagem de Marina Núñez del Prado pelos Estados Unidos e, portanto, quando ela já atuava em cenário internacional, provavelmente buscando produzir peças com teor mais “universalizante” no sentido de atingirem um público maior em comparação às suas representações indigenistas das décadas de 1930 e 1940.

### *Mulher e Natureza*

A associação entre mulher e natureza é outro importante eixo de análise da produção escultórica de Marina Núñez del Prado. Ainda que vivendo no seio da elite boliviana, é notável a forma como o ambiente indígena e rural que a cercava encontrou espaço dentro de sua produção, trazendo outros paradigmas culturais. Como veremos mais adiante, foi a partir das primeiras décadas do século XX que intelectuais e artistas passaram a utilizar-se de símbolos mitológicos indígenas, tal como da “*Pachamama*” - representação da fertilidade e da “mãe terra” - com propósitos nacionalistas, sobretudo com a emergência do indigenismo andino. Em sua autobiografia, a artista também elaborou diversas passagens a partir dessa combinação mulher/natureza, tal como no seguinte trecho, no qual ela relata uma de suas experiências com *Mama Gregoria*, uma senhora indígena que trabalhou por muitos anos na casa de sua família:

(...) Estávamos acompanhados por Mama Gregoria, uma senhora nativa de estatura muito pequena que já tinha cem anos de idade, mas era tão ágil que escalava facilmente as árvores. Esta pequena velhinha estava dotada de uma antiga sabedoria. Em uma ocasião, ela nos mostrou, com o conseqüente assombro para nós, uma prova clara de seus conhecimentos, que certamente se assentavam na magia. Mama Gregoria curava todas as doenças: para dor de cabeça colocava folhas de coca na testa do paciente, para dores nos rins dava para beber uma infusão de cabelo de milho, para as feridas preparava uma pomada à base de ervas, para os torcicolos e fraturas de ossos utilizava emplastro de lagartixa, para trazer fertilidade às mulheres, aconselhava comer carne de víbora, para a fidelidade conjugal receitava massagens com gordura de veado. Em suma, Mama Gregoria estava dotada de poderes sobrenaturais e seus pequenos olhos penetrantes sabiam ver os mistérios e segredos da natureza. (DEL PRADO, 1973, p. 30)

Tal como elaborado pela artista, os conhecimentos de *Mama Gregoria* estariam assentados tanto na magia quanto em poderes sobrenaturais. Porém, chama a atenção que não existem elementos sobrenaturais em sua descrição, e sim um determinado olhar para os conhecimentos tradicionais - do uso dos elementos da natureza para a cura de enfermidades - marcado pela associação entre a mulher indígena e aqueles que seriam os “mistérios” da natureza.

Ao analisar a história das mitologias e das religiões, o intelectual Joseph Campbell também discorreu sobre os diálogos entre diversas representações da mulher e da natureza ao longo dos séculos. Ao focar as denominadas “sociedades agrárias primitivas”, Campbell descreveu a maneira como os agrupamentos humanos na Mesopotâmia definiram a terra como “grande mãe”, associando-a a própria fertilidade da mulher. Naquele momento, os mitos procuravam traduzir o poder da chamada “Deusa” em dar e tirar a vida, através de incessantes ciclos marcados pelas quatro estações. Dessa forma, o autor afirma que:

A mulher dá à luz, assim como da terra se originam as plantas. A mãe alimenta como o fazem as plantas. Assim, a magia da mãe e a magia da terra são a mesma coisa. Relacionam-se. A personificação da energia que dá origem às formas e as alimenta é essencialmente feminina. A Deusa é a figura mística dominante no mundo agrário da antiga Mesopotâmia, do Egito e dos primitivos sistemas de cultura do plantio. (CAMPBELL, 1990, p. 177)

Assim como Campbell, Thassia Souza Emidio também analisou os papéis representados pela mulher na mitologia, apontando a recorrência de sua associação com a natureza, personificada na “mãe terra/natureza”:

A mulher na mitologia é sempre relacionada à representação da Grande Mãe, Mãe Terra, da qual nascemos e para a qual voltamos com a morte. É ela quem permite a vida, mas é também ela quem decide sobre a volta, e assim se torna a poderosa Grande Mãe que controla e influencia toda a vida. (EMIDIO, 2011, p. 53)

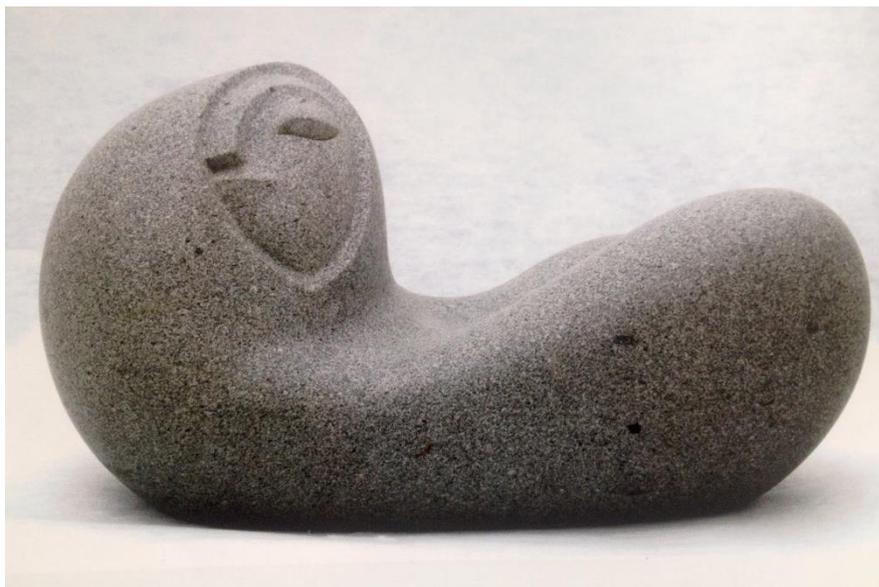
Em contraposição, Raymond Williams analisa em seu artigo “*Ideias sobre a natureza*” a forma como a sociedade ocidental moderna buscou romper seus vínculos com a natureza, definindo-se como categoria autônoma e superior. A constatação dessa separação radical faz com que o autor se questione: “Um pouco de natureza pode tornar-nos a todos uma grande família, mas, normalmente, quando dizemos ‘natureza’, temos intenção de incluir a

nós mesmos”?(WILLIAMS, 2011, p. 99). Em seu artigo, Williams parece ironizar o fato da sociedade enxergar-se à parte da natureza, elucidando algumas transformações na utilização desse conceito com o passar dos séculos, partindo do pressuposto de que não se pode pensar a natureza sem consequentemente refletir sobre a história humana, sendo ambos os polos indissociáveis.

Teria sido com a emergência do pensamento cristão calcado na figura de um Deus único que a noção de natureza teria se transformado, passando a designar um conjunto homogêneo, cujo funcionamento se expressaria através de leis sólidas e racionais. Williams afirma que, sob o peso da interpretação cristã, passamos a denominar deuses, espíritos e entidades provenientes de culturas diversas como pagãos, em prol da unicidade de Deus e da Natureza:

Quando a própria Natureza, como as pessoas aprenderam a dizer, tornou-se uma deusa, uma Mãe divina, passamos a ter algo bastante diferente do espírito do vento, do mar, da floresta e da lua. É ainda mais surpreendente que esse princípio singular abstrato e muitas vezes personificado, baseado em respostas ao mundo físico, teve (se a expressão for permitida) um concorrente no ser religioso singular, abstrato e personificado: o Deus monoteísta. (WILLIAMS, 2011, p. 92)

Em sua produção, Marina Núñez del Prado transitou entre os dois pólos apresentados por Williams. Em “*Espíritu de la montaña*” [Figura 3], por exemplo, a artista elaborou uma escultura daquilo que seria a natureza múltipla e “pagã”, representando uma entidade particular da natureza, responsável pelas montanhas. Numa comparação com a escultura “*Madre Índia*” [Figura 1], os traços perdem o detalhamento, tendendo à abstração. Ainda assim, identifica-se uma fusão entre os contornos de uma montanha e a silhueta do corpo humano.



**Figura 3.** Marina Núñez del Prado. *Espíritu de la montaña*, 1952. Granito. 29X54X31cm. Fundación Núñez del Prado, La Paz, Bolívia. Foto: Reproduzida no catálogo *Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008*.



**Figura 4.** Marina Núñez del Prado. *Pachamama*, 1960. Granito. 48X70X45cm. Fundación Núñez del Prado, La Paz, Bolívia. Foto: Reproduzida no catálogo *Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008*.

Se em “*Espíritu de la montaña*” [Figura 3] identifica-se um rosto humano, em “*Pachamama*” [Figura 4] a artista aproxima-se ainda mais do abstrato. As feições da figura desaparecem e não se identificam olhos, boca e nariz. Ainda assim, permanece uma proximidade entre os contornos das cadeias montanhosas e do corpo humano. Nesse caso, a

obra “*Pachamama*” [Figura 4] representaria o que Williams denominou como princípio unívoco, singular e abstrato da natureza, já que não seria mais a entidade responsável por uma fração do todo (como em “*Espíritu de la montaña*”), mas a própria representação da totalidade.

A “*Pachamama*” é uma das entidades mais presentes na cultura indígena andina, comumente interpretada como símbolo da mãe-terra do mundo/universo. Apesar disso, certos pesquisadores indicam que esta seria uma interpretação mais simplista desse símbolo que carregaria enorme complexidade. Alfredo José Cavalcanti Jordão de Camargo argumenta que, com a emergência de formas mais simples de culto e celebração dessa entidade, sobretudo em âmbito urbano, seus aspectos mais violentos e cruéis teriam, aos poucos, desaparecido. Nesse sentido, faz o exercício de trazer à tona este que seria seu “outro lado”:

A *Pachamama* na qualidade de personificação mítica da natureza feminina é como o ventre sensual que expeliu o homem de suas entranhas, mas está prestes a devorá-lo de novo; é a Natureza brutal e indomada, predadora mantida à distância pela civilização e pela cultura, mas sempre à espreita, prestes a incutir-nos primitivos impulsos de violência e crueldade (...). (CAMARGO, 2006, p. 86)

Analisando suas transformações ao longo dos séculos, Camargo indica que, após a colonização, a “*Pachamama*” foi paulatinamente associada à Virgem Maria, uma vez que ambas encarnariam diversas entidades femininas de seus respectivos contextos religiosos e míticos. Nesse sentido, simbolizariam diversas facetas, indo do extremo da mãe protetora, à natureza impetuosa. Teria sido nas primeiras décadas do século XX a última grande transformação na representação da “*Pachamama*”, elevada então a “personificação do caráter nacional” (CAMARGO, 2006, p. 86), sobretudo pelos indigenistas, passando a representar a própria geografia andina e, por consequência, solapando a representação de outras entidades “pagãs”, tal como descrito por Williams. Nesse cenário, a classe intelectual e artística boliviana se apropriou dessa entidade, transformada em verdadeiro símbolo nacional:

(...) a *Pachamama* deixa de ser referência meramente indígena-andina e torna-se tema de incipiente movimento literário de elaboração da consciência nacional. Já não mais categoria mítica, a *Pachamama* transforma-se em construção cultural (...). Na Bolívia andina de hoje, a *Pachamama* erige-se quase como representação da nação, simbolizando não apenas a maioria autócone, “senão também o próprio espaço, dentro de cujas fronteiras se materializa o país”. (CAMARGO, 2006, p. 88)

Em conformidade com essa interpretação, em seu artigo “*Los años sesenta: ideología y consolidación de la tradición ancestralista*”, Valeria Paz analisa o cenário artístico boliviano entre as décadas de 1950 e 1960, indicando nesse período a existência daquilo que chamou de “ancestralismo”, pautado por uma conjuntura de promoção cultural levada a cabo pelo governo revolucionário de 1952 (PAZ, 2008, p. 227). Nesse contexto, teriam sobressaído diversos temas e formas do imaginário indígena, dentre eles a da “*Pachamama*”:

Em termos gerais, durante a segunda metade do século XX, predominou, sobre a experimentação formal, o que chamarei de "modelo moderno ancestral", com a intenção simbólica de capturar e representar a essência do "boliviano" e a semiótica de criar uma "vanguarda boliviana", baseada em uma tradição cultural andina com uma visão de mundo e estética próprias. Este modelo, na região andina do país, caracterizou-se pela recorrência de temas e formas do imaginário indígena, como a *Pachamama*, deusa-mãe-terra, em particular, com a simplificação das formas e a predileção pela escultura de pedra, técnica pré-hispânica. (PAZ, 2008, p. 227)

Voltando a atenção para aspectos técnicos da “*Pachamama*” [Figura 4] de Marina Núñez del Prado, a artista utiliza-se exatamente do talhado em pedra, evidenciando a textura da peça, com um polimento mais grosseiro em relação às obras apresentadas anteriormente, indicando uma aproximação com a rocha em seu estado original. As marcas irregulares da textura trazem a sensação de uma superfície sob efeito de erosão, na qual o vento e as condições climáticas atuam ativamente, transformando-a constantemente.



**Figura 5.** Marina Núñez del Prado. *Mujeres altiplánicas*. 1970. Basalto. 48X70X45 cm. Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolívia. Foto: Reproduzida no catálogo *Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008*.

Essa relação com a textura também é trabalhada em “*Mujeres Altiplánicas*” [Figura 5], obra na qual três mulheres se colocam uma ao lado da outra formando um círculo. O diálogo entre as três peças e o piso de areia gera um efeito peculiar, pois, devido ao polimento grosseiro da obra, ambos os elementos acabam por se assemelhar em termos visuais, com a textura das esculturas se aproximando a da areia. Existe, portanto, um vínculo entre as mulheres e o chão sobre o qual se movimentam, como se tivessem sido elaboradas a partir do mesmo material, compondo cada qual a parte de um mesmo todo. Além disso, a peça indica a sensação de movimento através das diferentes posições de cada figura, tal como numa dança circular. Segundo Rosalind Krauss, uma das características mais marcantes da escultura moderna seria exatamente a atenção de seus produtores com as sensações de paralisação e movimento, tempo suspenso e tempo corrente:

Um dos aspectos impressionantes da escultura moderna é a forma como ela manifesta a crescente conscientização de seus produtores de que a escultura é um meio peculiarmente localizado na junção entre a quietude e o

movimento, o tempo preso e o passar do tempo. A partir dessa tensão, que define a própria condição da escultura, vem o seu enorme poder expressivo. (KRAUSS, 1977, p. 5)

A ausência de uma fisionomia clara indica que estas mulheres seriam a representação totalizante daquilo que a artista identificava como “mulheres do altiplano”. O mesmo mecanismo se apresenta em “*Pachamama*” [Figura 4], obra na qual a artista apaga os traços do rosto de modo a indicar a construção visual da entidade “mãe natureza”, pairando acima das especificidades individuais. Dessa forma, ao desenvolver estas peças, Marina Núñez del Prado optou pela criação de figuras sem identidade fixa, de modo que pudessem representar ideias, sensações, elementos e, no limite, entidades e deusas, como no caso de “*Espíritu de la montaña*” [Figura 3] e “*Pachamama*” [Figura 4].

A orientação circular das peças, gerando a sensação de uma dança, sem início nem fim, está fortemente associada ao próprio título da autobiografia de Marina Núñez del Prado, “*Eternidad en los Andes*”, remetendo a noção de tempo circular ou mítico, elemento norteador e mitológico de muitas tradições indígenas latino-americanas. Tal como aponta José d’Assunção Barros:

O Tempo Mítico, de modo geral, apresenta uma estrutura circular. Além disto, trata-se de um tempo reversível - se não através do próprio mito, que realiza o retorno em sua própria narrativa ou repetição cíclica, ao menos através do “rito”, que corresponde a um retorno ritual “as origens”. (BARROS, 2010, p. 181)

Posteriormente a “*Mujeres Altiplánicas*”, a artista trabalhou uma série de aproximadamente 22 esculturas em granito e bronze intitulada “*Mujeres andinas al viento y al vuelo*”, sua última grande série finalizada em meados da década de 1990. Produzidas em sua casa-ateliê na cidade de Lima, parte das peças permanecia permanentemente exposta nas sacadas do andar superior da casa, enquanto ela ainda era viva, de modo a serem vistas pelos pedestres que caminhavam na rua. Num dos álbuns confeccionados pela artista já em seus últimos anos de vida, intitulado “*Mujeres andinas al viento y al vuelo*” [Figuras 5-9], consta pelo menos uma fotografia de cada obra da série.

Essas obras representam mulheres andinas voando, movimentando-se de modo equilibrado e harmonioso, quase como se estivessem pairando no ar. A forma diferenciada adquirida por cada peça traz a sensação de um movimento orientado pelo vento – o sopro da

natureza –, num diálogo entre a materialidade dos corpos e a imaterialidade das ventanias. Assim como em “*Mujeres Altiplánicas*” [Figura 5], a artista utiliza-se de formas sem fisionomia detalhada. Em comparação com as outras obras analisadas, essa série, sendo a mais tardia, produzida nas últimas décadas de vida da artista, é também a mais abstrata e simbólica.

Em termos técnicos, a artista utiliza o cobre polido, material com o qual começa a se familiarizar a partir dos anos de 1970. Enquanto as rochas grosseiramente polidas de “*Pachamama*” [Figura 4] e de “*Mujeres Altiplánicas*” [Figura 5] nos sugerem uma aproximação com a terra, o cobre polido nos remete ao extremo oposto, ao céu. São mulheres que voam e, em consequência disso, tem um contato apenas efêmero com a terra. Em termos visuais, o cobre polido dialoga com a luminosidade, gerando diferentes efeitos conforme a luz do ambiente e a perspectiva do observador. Para a sensação da dança entre estas mulheres e o vento ele é perspicaz, garantindo um efeito de mobilidade.



**Figuras 5, 6, 7, 8.** Marina Núñez del Prado. Foto: Reproduzidas no álbum *Mujeres andinas al viento y al vuelo. Esculturas de Marina Núñez del Prado*. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.



**Figura 9.** Marina Núñez del Prado. Foto: Reproduzidas no álbum *Mujeres andinas al viento y al vuelo. Esculturas de Marina Núñez del Prado*. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

Como conclusão deste item, é válido reiterar que a associação mulher/natureza na obra de Marina Núñez del Prado está fortemente vinculada ao cenário mais amplo do indigenismo andino. Ao optar por trabalhar a partir dessa associação, desenvolvendo peças que se vinculam aos imaginários indígenas - como é o caso da “*Pachamama*” - a artista demonstrou sensibilidade a certas pautas do Estado boliviano, que na primeira metade do século XX buscava inserir a população indígena em suas representações nacionais. Assim, ressaltamos que através de seu trabalho em âmbito estético a artista também dialogou com pautas políticas contemporâneas, manifestando um posicionamento relativo a essas questões.

### *Mulher e Sexualidade*

O último eixo de representação da mulher na obra de Marina Núñez del Prado se vincula às temáticas do corpo feminino, efetivadas por meio de torsos produzidos sobretudo na segunda metade do século XX. Este item recebe o nome de “Mulher e Sexualidade”, no qual analisaremos três obras produzidas pela artista, duas das quais intituladas “*Vênus*” e, portanto, referenciadas na deusa do panteão romano que levava o mesmo nome - entidade representativa do erotismo, do amor e da beleza -, sendo peças que trazem à tona a relação entre sexualidade e gravidez, em virtude do ventre protuberante dessas peças.

Como veremos a seguir, este elo entre sexualidade e gravidez destoa de muitas das representações canônicas da mulher na História da Arte, sobretudo a partir do século XIX,

que, em geral, tendem a dividir o corpo e a existência feminina em dois polos: um associado à figura da “mãe” - repleta de pureza e santidade - e outro à da “prostituta” - reduzida ao seu corpo sexualizado, cuja vida se justifica no prazer do homem<sup>vi</sup>. Ao analisar a emergência da arte moderna na Europa, algumas autoras, como Griselda Pollock, irão ressaltar que, surpreendentemente, muitas das obras canônicas interpretadas como fundadoras da arte moderna lidam exatamente com a sexualidade vista como uma troca comercial. A representação do corpo feminino apareceria em função da sexualidade masculina e da competição entre artistas homens pela liderança dos movimentos vanguardistas (POLLOCK, 1988, p. 54). Whitney Chadwick, ao debruçar-se sobre esse ponto, cita grandes nomes do modernismo e a associação estabelecida por eles entre criação artística e sua sexualidade masculina, sobreposta ao corpo da mulher:

As prostitutas de Manet e Picasso, os ‘primitivos’ de Gauguin, os nus de Matisse, os objetos do surrealismo. Os artistas modernos, de Renoir (“Eu pinto com meu pinto”) a Picasso (“Pintura, o verdadeiro ato de fazer amor”) colaboraram na fusão do sexual com o artístico ao equiparar a criação artística com a energia sexual masculina, apresentando as mulheres como impotentes e sexualmente subjugadas. (CHADWICK, 1990, p. 279)

Ao se tratar da sexualidade no campo da História da Arte, uma referência importante é o trabalho de Edward Lucie-Smith intitulado *Sexuality in Western Art*, que percorre os principais pontos de contato entre a produção artística e o tema da sexualidade desde as pinturas rupestres até a arte contemporânea. Sobre a relação da arte moderna europeia com esta temática, o autor defende que:

Ao criar imagens que ultrajam as idéias convencionais de decência e reticência sexual, o artista marca a distância entre ele e os membros comuns da sociedade (...). Pintores e escultores contemporâneos também usam imagens eróticas como meio de envolver o espectador com o trabalho; é difícil enfrentar essas imagens com total neutralidade. Não é por acaso que a história do modernismo tenha sido marcada por uma longa série de batalhas legais sobre o tema da obscenidade. (LUCIE-SMITH, 1972, p. 37)

Dando continuidade a seu argumento, Smith destaca que a ênfase contínua no individualismo e na livre expressão dos artistas, uma herança do romantismo que atinge seu auge nas primeiras décadas do século XX, estaria em conjunção com as teorias psicanalíticas de Freud, pautadas pela análise das fantasias e impulsos eróticos do inconsciente. Os artistas

pela primeira vez estariam “livres” para abarcar o desejo na produção artística, em ato de franco rompimento com a moralidade burguesa e pautados, em muitos casos, pela busca da sexualidade e do prazer. Em confluência com este cenário de culto ao individualismo, se somaria a presença cada vez maior do materialismo e do consumismo ocupando um importante espaço nas dinâmicas sociais da vida nas metrópoles. Nesse contexto, a produção artística acabaria por afastar-se progressivamente de temas metafísicos e transcendentais, com uma geração de artistas distantes de temas tradicionais da arte, como a religião, tendência que, para Lucie-Smith, já era visível em finais do século XIX.



**Figura 10.** Auguste Rodin. *Hand of Rodin with a female figure*, 1917. Gesso. 22,9cm. National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos.

A busca pela sexualidade como expressão artística estava praticamente restrita aos homens, que há muito tempo já haviam conquistado sua liberdade para representar o corpo nu da mulher<sup>vii</sup>. Um ótimo exemplo desse argumento é a escultura “*Hand of Rodin with a female figure*” [Figura 10], de Auguste Rodin, na qual o artista esculpe uma representação de sua própria mão, que segura com os dedos um pequeno torso feminino. Tradicionalmente, os torsos não possuem cabeças, pernas e mãos, sendo reduzidos às suas funções sexuais e reprodutivas. Numa metáfora, a mulher é reduzida aos seus seios e seu ventre, frente o olhar atento do artista, que a espreita. Sobre esta obra, Ermelinda Maria Araújo Ferreira afirma que:

A pequena escultura de Rodin intitulada “Mão com torso feminino” (1917) parece resumir a natureza dessa atitude de apropriação das artes plásticas

sobre a temática do corpo feminino ao longo de uma tradição que se estende da antiguidade à modernidade, quando só então começa a ser questionada: uma mão masculina de proporções avantajadas segura um frágil, recurvado e miniaturizado torso feminino. Acéfalo e mutilado, ele foi reduzido à matéria que interessa à representação: seios e púbis, numa óbvia evocação das funções sexuais e reprodutivas postas num corpo atraente mas inerte, sem identidade, emoção ou pensamento. (FERREIRA, 2009, p. 81-106)

Com relação aos torsos elaborados por Marina Núñez del Prado, mesmo dialogando com séculos de representação do corpo feminino nu através do olhar masculino, a artista desenvolveu uma perspectiva pouco tradicional ao associar a sensualidade desses corpos à fertilidade e à maternidade. Essas obras foram amplamente interpretadas como o ápice da “pureza” estética dentro de sua produção, devido a sua simplicidade em termos formais. Para a seguinte reflexão, foram selecionadas três esculturas: “*Victoria*” [Figura 11], “*Vênus andina*” [Figura 12] e “*Vênus Negra*” [Figura 13].

Começando a análise pela obra “*Vênus andina*” [Figura 12], seu título indica um diálogo entre a figura mítica da Vênus, de raízes romanas, com as mulheres andinas. Ao optar pela utilização do bronze, a artista destaca a tonalidade da pele dessa Vênus, mais escura e “terrosa”, distante das representações clássicas dessa deusa, geralmente em tons claros, com peças realizadas em materiais tradicionais, como o mármore. Aqui, a tonalidade sugere uma aproximação estética ao universo andino indígena. Processo semelhante ocorre também em “*Victoria*” [Figura 11] e em “*Vênus Negra*” [Figura 13], peça sobre a qual Michela Pentimalli afirma que: “Uma Vênus de basalto preto, que na escolha da pedra e do título, indubitavelmente alude a uma deidade ‘primitiva’ e, em sua ‘negritude’, indiretamente, à Pachamama” (PENTIMALLI, 2009, p. 194). Portanto, ainda que nestes torsos a artista manifeste uma proximidade com os padrões estéticos ocidentais – representando corpos de mulheres jovens, magras e de cintura fina –, ao mesmo tempo ela propõe um deslocamento desse mesmo padrão, ao afirmar a proximidade da entidade máxima da beleza - Vênus - às mulheres andinas.



**Figura 11.** Marina Núñez del Prado. *Victoria*, segunda metade século XX. Bronze. 86X36X57 cm. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru. Foto: Reproduzida no catálogo *Marina Núñez del Prado - Andina y Universal*.



**Figura 12.** Marina Núñez del Prado. *Vênus andina*, 1986. Bronze. 86,5X36X35 cm. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru. Foto: Reproduzida no catálogo *Marina Núñez del Prado - Andina y Universal*. **Figura 13.** Marina Núñez del Prado. *Vênus negra*, 1958. Basalto. 59X40X21cm. Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolívia. Foto: Reproduzida no catálogo *Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008*.

Outro ponto importante diz respeito aos aspectos formais dessas peças. Em sua autobiografia, Marina Núñez del Prado discorre, em mais de um momento, sobre o processo que chamou de “evolução” em direção a simplicidade das formas. Segundo a artista, dos primeiros anos de sua atuação como escultora, marcados pelo diálogo com o indigenismo - em obras como “*Madre Índia*” [Figura 1] -, ela teria alcançado, com o tempo, um maior despojamento do figurativo. Nesse sentido, indo em direção ao “fundamento” da forma, teria logrado atingir a “essência” de cada peça, sem maior necessidade de detalhamento, demonstrando uma concordância com o cenário da escultura moderna com o qual teve contato nos Estados Unidos. Nos dois trechos a seguir, ela relata brevemente este movimento:

Através dos anos de trabalho minha obra amadureceu, se simplificou cada vez mais, mas na sua essência está presente aquele sentido fecundo e maternal que protege o ovo cósmico. Torsos com a curva proeminente em seus ventres grávidos, regaços cheios de ternura, regaços vazios com ânsia de maternidade. (DEL PRADO, 1973, p. 42)

Cada vez simplifico mais minhas criações. As linhas e os volumes estão se tornando cada vez mais puros. Eu sinto que, nessa síntese, seu conteúdo e expressão são mais fortes e convincentes. Mas minhas criações não são completamente abstratas. No meu pensamento, há sempre o esboço do figurativo e orgânico, algo que, ao criar, sinto que tem vida. (DEL PRADO, 1973, p. 105)

Esse mesmo argumento também é utilizado por Teresa Gisbert e José de Mesa, quando afirmam que: “Com a simplicidade que ela adquiriu, voltou a trabalhar em madeira, começando ao redor de 1958 os torsos femininos nus, alguns talhados em mármore. São figuras de pureza excepcional” (GISBERT & DE MESA, 2012, p. 153). Tal como indica Valeria Paz em seu artigo “*Dos caminos paralelos: la escultura y las prácticas experimentales en Bolivia entre 1960 y 2008*”, o tema da “forma sintetizada” foi um importante divisor de águas no cenário artístico boliviano dos anos de 1950 e 1960:

A “beleza” formal foi imposta no debate entre os figurativos/sociais e os abstratos, (...) como um dos principais parâmetros de apreciação das obras de arte. Esta situação se evidenciou no *III Salón Nacional de Artes Plásticas* de 1960, quando Marina Núñez del Prado ganhou o Primeiro Prêmio de Escultura com a *Venus Negra* (agora parte da coleção MNA), um torso estilizado que representa, de acordo com o título, um tema da mitologia clássica predileto na história da arte, a deusa romana do amor, da beleza e da

fertilidade. (PAZ, 2008, p. 248)

Ao ganhar o *III Salón Nacional de Artes Plásticas* com sua “*Vênus Negra*” [Figura 13], Paz indica que Marina Núñez del Prado havia sido classificada como uma artista “abstrata” e, portanto, distante de temas “ideológicos”. Em contraposição, o prêmio de melhor pintura foi para Miguel Alandia Pantoja, artista reconhecidamente “político” e “social”. A autora continua sua argumentação indicando que nos salões que se seguiram, outros escultores “abstratos” teriam sido premiados, o que seria uma comprovação de uma tradição que aproximou a escultura do deleite estético e a pintura da política (PAZ, 2008, p. 248).

O último ponto a ser desenvolvido acerca dos torsos de Marina Núñez del Prado diz respeito ao fato desses corpos estarem grávidos. A utilização do ventre saliente se repete em grande parte dessas obras, sendo que em “*Victoria*” [Figura 11] o ventre aparece ainda mais destacado devido à posição levemente inclinada da peça, representada com uma de suas pernas erguida. Sobre essas peças, a artista afirmou em sua autobiografia que:

Minhas criações de Torsos expressam a essência das formas humanas, geralmente formas femininas, por meio de curvas e redondezas, fazendo a abstração dos braços e da cabeça. De forma simples, ventres salientes, grávidos, quadris largos, bustos redondos, torsos fecundos, como a *Pachamama*. Torsos parados, sentados, reclinados; em vários materiais, onix, pedra, madeiras polidas. (DEL PRADO, 1973, p. 109)

Em confluência com essa perspectiva, Valeria Paz destaca a habilidade da artista em construir imagens carregadas de fecundidade e força criativa feminina:

Na série de torsos femininos, iniciada em torno de 1960, (...) é perceptível a redescoberta do corpo da mulher e da paisagem andina, entre as quais Núñez del Prado criou inúmeras analogias na tentativa de materializar um arquétipo da fertilidade e da força criativa feminina. (PAZ, 2008)

De modo a finalizar este item, destacamos um trecho de *Bolivia: Los caminos de la escultura*, no qual Michela Pentimalli constrói uma reflexão similar, argumentando que as mulheres elaboradas por Marina Núñez del Prado, verdadeiros emblemas do amor materno, possuiriam também uma “sensualidade serena”. Dessa forma, “seus torsos sintetizam ambos aspectos, ao ressaltar os atributos femininos ligados tanto ao erotismo como à maternidade” (PENTIMALLI, 2009, p. 194).

### *Considerações finais*

Ainda que nunca tenha se definido como feminista ou atuado como militante de pautas relacionadas aos direitos das mulheres, algumas passagens da vida de Marina Núñez 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 sua profissionalização como escultora, a artista optou por não ter filhos e casar-se apenas aos 64 anos. 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, em uma nota solta, ela 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” (DEL PRADO, s/d, s/p). Com essa citação, Núñez del Prado acaba por tocar em pontos fundamentais debatidos pelos movimentos feministas que vieram a tona a partir de 1960, num cenário marcado pela valorização das produções culturais femininas, até então relegadas ao segundo plano pelos cânones. Consciente dessas tensões, Marina Núñez del Prado logrou elaborar obras carregadas de complexidade, demonstrando uma postura ativa e reflexiva frente as questões de seu tempo.

Além disso, ela foi uma artista que representou mulheres. Problematizando leituras simplistas que pudessem indicar que por ser mulher ela teria um “instinto natural” para desenvolver suas obras, neste artigo buscou-se demonstrar de que forma ela construiu seu discurso e prática artística através do diálogo entre sua trajetória pessoal e os cenários e discussões com os quais teve contato. As obras apresentadas, vinculadas às temáticas da maternidade, da natureza e da sexualidade, para além de proporcionarem reflexões importantes acerca dos papéis e representações sociais dos lugares “reservados à mulher” na Bolívia do século XX, nos permitem também um acercamento dos posicionamentos levados a cabo por Marina Núñez del Prado no decorrer de sua trajetória artística.

### *Referências*

- BADINTER, Elizabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BARROS, José D`Assunção. Os tempos da história: Do tempo mítico às representações historiográficas do Século XIX. *Crítica Histórica*, v.1, n.2, 2010. Disponível em:

<http://www.revista.ufal.br/criticahistorica/attachments/article/72/OS%20TEMPOS%20DA%20HISTORIA.pdf> Acesso em: 3 de Fevereiro de 2017.

CAMARGO, Alfredo José Cavalcanti Jordão. *Bolívia - A criação de um novo país a ascensão do poder político autóctone das civilizações pré-colombianas a Evo Morales*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2006, p.86. Disponível em: <http://funag.gov.br/loja/download/332-Bollvia - A Criacao de um Novo PaIs.pdf> Acesso em: 26 de maio de 2017.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990, p.177.

[CATÁLOGO] *Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008*. La Paz: Museo de Arte de La Paz, 2008.

[CATÁLOGO] *Marina Núñez del Prado - Andina y Universal*. Lima: Galería John Harriman, 2009.

CHADWICK, Whitney. *Women, Art and Society*. Londres: Thames & Hudson, 1990.

COLLIN, Françoise; LABORIE, Françoise. Maternidade. In: HIRATA, Helena (org.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

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

DEL PRADO, Marina Núñez. *Notas avulsas*. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima.

EMIDIO, Thassia Souza. *Diálogos entre feminilidade e maternidade - Um estudo sob o olhar da mitologia e da psicanálise*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p.53.

FERREIRA, Ermelinda Araújo Ferreira. Trajetória da Vênus: Leituras do corpo feminino na arte, do classicismo à Biopaisagem, de Ladjane Bandeira. *Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.33, 2009, p.81-106, Brasília.

GISBERT, Teresa; DE MESA, José. *Historia del Arte en Bolivia: Período Republicano*. La Paz: Editorial Gisbert y Cia S.A, 2012.

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

KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Nova York: The Viking Press, 1977.

LUCIE-SMITH, Edward. *Sexuality in Western Art*. Londres: Thames & Hudson, 1972.

PAZ, Valeria. Dos caminos paralelos: La escultura y las prácticas experimentales en Bolivia entre 1960 y 2008. In: *Bolivia: Los caminos de la escultura*. La Paz: Fundación Simón I. Patiño, 2008.

\_\_\_\_\_. *La búsqueda trascendental*. In: Fondo Negro/La Prensa, La Paz, 26/10/2008.

PENTIMALLI, Michela. Escultura en Bolivia (1900-1960). In: PENTIMALLI, Michela (org.). *Bolívia: Los caminos de la escultura*. La Paz: Fundación Simón I. Patiño, 2008.

\_\_\_\_\_. Marina Núñez del Prado. In: PENTIMALLI, Michela (org.). *Bolívia: Los caminos de la escultura*. La Paz: Fundación Simón I. Patiño, 2008.

POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: femininity, feminism and histories of art*. London: Routledge, 1988.

WILLIAMS, Raymond. Ideias sobre a natureza. In: *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WITZLING, Mara R. *Voicing our visions: Writings by women artists*. Nova York: The Women's Press, 1991.

---

i No site da *Fundación Núñez del Prado* estão listados os principais prêmios que a artista adquiriu ao longo de sua carreira: <http://www.bolivian.com/cmnp/distincion.html> Acesso em 13 de Fevereiro de 2017.

ii Em sua tese de doutorado sobre as trajetórias de Patrícia Galvão e Antonieta Rivas Mercado, Romilda Costa Motta ressalta a necessidade de utilizar o termo “trajetória” a partir de uma perspectiva crítica, adotada em grande medida por Pierre Bourdieu. Em “A ilusão biográfica”, Bourdieu assume a impossibilidade de se

---

reconstruir qualquer história de vida a partir de uma lógica linear, com começo, meio e fim. Esta reconstrução seria em grande medida artificial, e consequência do apagamento daqueles aspectos da personalidade que se quer esconder, em prol dos traços que se quer exaltar. Nesse sentido, a “ilusão biográfica” seria a crença na existência de vidas lineares, coerentes, unificadas. 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.

iii A *Fundación Marina Núñez del Prado y Falcón*, localizada na cidade de Lima, foi criada no ano de 1993 por Marina Núñez del Prado e 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 inaugurou no mês de Abril de 2015 um museu intitulado *Casa-Museo Marina Núñez del Prado*, que exhibe permanentemente parte da coleção. Mais informações no site: <http://www.msi.gob.pe/portal/nuestro-distrito/turismo-distrital/casa-museo-marina-nunez-del-prado/#.VfaTwsy5fcs> Acesso em 13 de Fevereiro de 2017.

A *Fundación Núñez del Prado*, localizada na cidade de La Paz foi estabelecida em 1984, após o falecimento dos pais de Marina Núñez del Prado e da concessão de seus irmãos para a abertura de um museu com suas peças, na casa onde passou a infância e parte da juventude. Chamado de *Casa-Museo Núñez del Prado*, encontra-se fechado desde 1994. Mais informações no site: <http://www.bolivian.com/cmnp/index.html> Acesso em 13 de Fevereiro de 2017.

iv 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 autóctone de desenvolvimento infantil, sendo que é necessário reconhecer essa abordagem sistemática na criação dos filhos para deixar de considerar esses modelos como um conjunto de costumes exóticos e, em vez disso, reconhecê-los como parte de um conhecimento local coerente sobre o desenvolvimento infantil. Assim, por exemplo, a pesquisa mostrou que o uso do cobertor para transportar bebês nas costas nos Andes protege as crianças pequenas dos fatores de fatores estressantes de um ambiente de alta altitude (...) e conserva sua energia, ao mesmo tempo em que a ajuda a adaptar-se progressivamente às características do ambiente”. In: AMES, Patricia. *Niños y niñas andinos en el Perú: crecer en un mundo de relaciones y responsabilidades*. Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines, v.3, n.42, 2013. Disponível em: <https://bifea.revues.org/4166>

v O autor acrescenta: “A ordem da natureza, que expressava a criação de Deus, incluía, como um elemento central, a noção de hierarquia: o homem possuía um lugar preciso na ordem da criação, mesmo sendo constituído a partir dos elementos universais que compunham a natureza como um todo. (...) Ao conhecer o mundo inteiro, a começar pelos seus quatro elementos, o homem poderia conhecer o valor de seu próprio lugar nesse processo, e a definição desse valor estava na descoberta de sua relação com Deus” (WILLIAMS, 2011, p. 99)

vi Vale notar que esta polarização segue alguns preceitos das tradições católicas, de exaltação da imagem de Virgem Maria e a condenação como pecadora da figura de Eva, ou de Maria Madalena.

vii Pollock questiona-se: “Se é normal ver pinturas de corpos femininos como o território em que os homens artistas reivindicam sua modernidade (...), podemos esperar redescobrir pinturas de mulheres em que lutaram com sua sexualidade na representação de nus masculinos?”. O tom da pergunta é irônico e a resposta negativa. (POLLOCK, 1988, p.54). Com relação à representação do nu feminino na História da Arte, Chadwick afirma que: “O assunto do nu na arte reúne discursos de representação, moralidade e sexualidade feminina, mas a apresentação persistente do corpo feminino nu como um local de prazer de visão masculina, uma imagem de troca mercantil e uma defesa fetichista contra o medo de castração, deixou um lugar pequeno para explorações de subjetividade, conhecimento e experiência feminina”. (CHADWICK, 1990, p. 280)