



A ARTE DA MULHER NO MUSEU: DINÉIA DUTRA E EXEMPLOS DE AUTORREPRESENTAÇÃO

Armando de Aguiar Guedes Coelho*
Universidade Federal de Goiás – UFG
armandocoelho@gmail.com

RESUMO: Este artigo se propõe a analisar três gravuras da artista goiana Dinéia Dutra (1954-1988), utilizando conceitos da teoria de gênero discutidos por autores que estudam a relação entre arte e gênero, levantando algumas abordagens que tocam a questão da mulher na academia de arte, da obra da artista mulher no museu e em especial da legitimação do trabalho artístico da mulher pelas instituições de arte. Nos três trabalhos analisados, que fazem parte da reserva técnica do acervo do MAG, aspectos simbólicos da obra de gravura em metal serão relacionados em uma abordagem sócio-cultural da mulher goiana em sua constituição histórica.

PALAVRAS-CHAVE: Arte brasileira – Mulheres artistas – Cenário artístico goianiense

ABSTRACT: This article attempt to analyze three art works in print media from the *brazilian* artist Dinéia Dutra (1954-1988), utilizing the Gender discourses by authors who are inside art and gender researches, bringing up some issues that concern the relationship among woman and art academy, the woman art in the museum, and the recognition of the woman art work by the art institutions. Symbolic aspects from the three art works will come up in discussion related with social and cultural aspects from the woman from Goiás in your historic constitution.

KEYWORDS: Brazilian art – Woman artists – Goiania art scene

O MAG – Museu de Arte de Goiânia, fundado em 20 de outubro de 1970, possui desde a exposição inaugural e da formação de seu acervo inicial, trabalhos de artistas mulheres goianas e de outros estados. Entre 31 artistas, Zofia Ligeza, Vanda Pinheiro, Iza Costa, Ana Maria Pacheco, Liselotte de Paula Magalhães, Dina Cogolli, Yara Tupynambá, Anna Letycia, Tomie Ohtake e Renina Katz foram as artistas mulheres que participaram da exposição inaugural e ajudaram a formar a primeira reserva técnica do museu. Hoje, o número de trabalhos de autoras mulheres no acervo

* Armando de Aguiar Guedes Coelho é Mestre em Cultura Visual na Universidade Federal de Goiás/UFG em 2009. Atualmente é doutorando no Programa de Pós-graduação em Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da UFG com pesquisa vinculada à área História, Teoria e Crítica de Arte (HTCA).

crece ano após ano de acordo com as últimas documentações. Em uma contagem de 2008, analisando somente a reserva técnica, que não inclui trabalhos de arte popular, *batik* e tapeçaria, temos um número de 157 obras de mulheres em um total de 397 obras catalogadas. Por esta última contagem, os trabalhos de artistas mulheres no MAG, mesmo em ascendência, ainda correspondem menos da metade total da reserva técnica.

Este foco na mulher se dá pela necessidade de rever a história da arte pela perspectiva de uma produção que foi relegada à marginalidade durante todo registro historiográfico do fazer artístico. Por conta de uma divisão natural de sexualidade, forjada no passado, no princípio das construções político-sociais, a condição da mulher foi pautada pela diferença, seu papel na sociedade e sua produção subordinados a preceitos e definições de um universo político de dominação masculina. Ainda que encontremos artistas mulheres no decorrer dos registros históricos da arte como Sofonisba Anguissola no Renascimento, ou Artemisia Gentileschi no Barroco, não chega a existir uma narrativa contínua sobre as mulheres na história da arte ocidental. Mesmo na história da arte do Brasil, um país que “[...] possuía um significativo contingente de produtores do sexo feminino”,¹ essa lacuna é observada. Estas “descontinuidades” na história da arte brasileira são analisadas por Luciana Grupelli Loponte em seu artigo **Mulheres e artes visuais no Brasil: caminhos, veredas, descontinuidades**.

As mulheres artistas no Brasil habitam as margens e as notas de rodapé de uma história da arte oficial, herdeira de uma historiografia ocidental, carregada de cânones construídos a partir de um ponto de vista masculino.²

Loponte, em sua busca por contribuir para a configuração de uma história da arte da mulher, de articular arte e gênero, de “[...] trazer uma tensão a mais para um olhar acostumado a ver a arte por uma visão particular e arbitrária”,³ ajuda a reescrever a história da arte brasileira por uma nova perspectiva. Força a mudança de paradigmas de percepção da arte dominados pela visão branca, ocidental e masculina.

¹ CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002, p. 13.

² LOPONTE, Luciana Grupelli. Mulheres e artes visuais no Brasil: caminhos, veredas, descontinuidades. **Visualidades**: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual I – Faculdade de Artes Visuais I UFG, Goiânia, v. 6, n.1 e n. 2, p. 14, 2008.

³ Ibid., p.16.

Este artigo visa apresentar primeiramente reflexões sobre a relação entre arte e gênero citando alguns dos principais autores referenciais do tema na tentativa de construir um arcabouço discursivo para em seguida apresentar uma análise de três obras da artista goiana Dinéia Dutra, que partem da figuração e idealização da imagem da mulher se defrontando com a autorrepresentação. Intercalando as obras apresentadas com referências à construção sociocultural e política da condição feminina em Goiás, são abordados elementos essenciais dentro da discussão de gênero e arte no que se refere a questões da constituição do ideário sócio cultural da mulher como a maternidade, a família, e o amor. Os trabalhos em discussão são do início da década de 80 e se encontram na reserva técnica do acervo do MAG – Museu de Arte de Goiânia. Como pesquisador da história da arte em Goiás, em princípio dedicado ao estudo do cenário das artes plásticas em Goiânia da década de 80, após uma intensa catalogação de exposições individuais e coletivas durante a década, foi possível perceber uma grande diferença entre a participação de artistas mulheres em contraste com a participação de artistas homens em exposições individuais e em exposições coletivas. De 140 exposições individuais contabilizadas na década de 80 na cidade de Goiânia, somente 37 eram individuais de mulheres, sendo que 15 exposições entram como a somatória da segunda ou terceira individual de uma artista, portanto, somente 22 artistas mulheres realizaram exposições individuais na década de 80, em um cenário local que possuía 88 mulheres artistas atuantes em exposições coletivas.⁴

A diferença observada entre a participação de artistas mulheres e homens em espaços legitimadores toca em um problema delicado da História da Arte, que é o que Loponte se refere como sendo “uma visão particular e arbitrária”.⁵ A presença da mulher em instâncias legitimadoras do trabalho artístico, seja em academias de arte ou com obras em coleções de museus e instituições, faz parte de um estudo iniciado por Linda Nochlin com o artigo publicado originalmente em 1971 **Why have there been no great woman artists?**⁶ Este artigo que propõem uma relação entre gênero e arte

⁴ COELHO, Armando de Aguiar Guedes. **Carlos Sena: A Trajetória de Um Artista na Arte Goiana (1980 – 1989)**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2009, p. 99 – 109.

⁵ LOPONTE, Luciana Grupelli. Mulheres e artes visuais no Brasil: caminhos, veredas, descontinuidades. **Visualidades**: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual I - Faculdade de Artes Visuais I UFG, Goiânia, v. 6, n. 1 e n. 2, p. 16, 2008.

⁶ NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists? In: _____. **Women, art, and power and other essays**. Colorado: Westview, 1989, p. 147-158.

apresentou novas perspectivas de análise tanto para a História da Arte quanto para os estudos de gênero. Os estudos que relacionam gênero e arte desde então vem ganhando interesse de novos pesquisadores, com novas abordagens e novos desenvolvimentos sobre o tema onde todos interessados, direta ou indiretamente, procuram responder ou problematizar a seminal pergunta de Nochlin: *Por que é que nunca houve grandes mulheres artistas?* Esta pergunta/provocação da autora pode despertar, em um primeiro momento indignação, pois nomes já bem conhecidos do público como Frida Khalo, Louise Bourgeois, ou então Tarsila do Amaral vêm à mente e são personalidades importantes na arte, não só de seus países, mas dentro do cenário internacional. Mas logo que adentramos o texto percebemos a tônica da pergunta de Nochlin, que vai além da simples referência a alguma artista que tenha se destacado em algum período da história da arte. Com esse texto a autora questiona a própria historiografia da arte. Dentro desta perspectiva, citar a arte de Sofonisba Anguissola ou de Artemisia Gentileschi como exemplos não é suficiente para preencher todas as lacunas que se apresentam quando Nochlin questiona a participação da mulher na História da Arte. Com esse texto, Nochlin conseguiu despertar a reflexão sobre o fato e promover a historicização da mulher na arte relacionando sua condição política e social com o meio artístico. A partir de então outros autores seguiram este caminho como Whitney Chadwick⁷ e Griselda Pollock⁸, por exemplo, e no Brasil, Ana Paula Cavalcanti Simioni⁹ e Luciana Gruppelli Loponte,¹⁰ para citar algumas. Estes pesquisadores que articulam o debate sobre arte e gênero têm por princípio questionar o discurso oficial da história da arte como sendo um discurso que subjuga a participação da mulher artista sem apresentar a condição marginal que a mulher vivenciava no estudo do fazer artístico e tendo sua produção tachada como uma arte “feminina”, portanto, diferenciada e relegada a uma subcategoria dentro dos padrões antropocêntricos.

Em **Women, Art, and Society**, Whitney Chadwick, cita duas artistas inglesas Angelica Kauffmann e Mary Moser do século XVIII, como exemplos de artistas

⁷ CHADWICK, Whitney. **Women, Art, and Society**. 4 ed. London: Thames and Hudson, 2007.

⁸ POLLOCK, Griselda. **Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art**. New York: Routledge, 2003.

⁹ SIMIONE, Ana Paula Cavalcanti. O Corpo Inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, Jan.-Jun, p. 83-97, 2007.

¹⁰ LOPONTE, Luciana Grupelli. Mulheres e artes visuais no Brasil: caminhos, veredas, descontinuidades. **Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual I – Faculdade de Artes Visuais I UFG, Goiânia**, v. 6, n.1 e n. 2, 2008.

mulheres que por laços familiares conseguiram ingressar em uma prestigiada academia de arte, avançando sobre o universo discriminatório que imperava em relação à presença feminina. O cenário artístico do século XVIII era composto por homens que tinham a ideia formada que o indivíduo artista deveria ser homem, que arte era um discurso a ser aprendido e que a mulher era mais um objeto de representação do que produtora de arte.¹¹ Vale lembrar que era esta a mentalidade que dominava as escolas e academias de arte do período e de períodos anteriores. Sem contar que, para adquirir as técnicas necessárias para produzir uma obra que tinha por objeto central a figura humana, seja renascentista, maneirista, barroca ou neoclássica, era necessário o estudo da musculatura corporal com modelos vivos e em corpo nu. Se levarmos em conta que ainda hoje, em pleno século XXI, algumas religiões e grande parte da sociedade não aceitam a exposição do corpo nu, é possível vislumbrar o que deveria acontecer nos séculos anteriores. Com os problemas sociais que um ato de quebra de conduta poderia trazer à mulher é impossível contabilizar a quantidade de artistas, ou interessadas em arte, que podem ter desistido de seguir uma carreira por ter de enfrentar a igreja e a sociedade. No mesmo texto, Chadwick mostra que a relação familiar de Kauffmann e Moser foi fundamental para que elas conseguissem romper a barreira do preconceito. A condição de esposa, filha ou irmã eram formas de se inserir no grupo e ir conquistando espaço.

Entre os membros fundadores da British Royal Academy em 1768 estavam duas mulheres: as pintoras Angelica Kauffmann e Mary Moser. Ambas eram filhas de estrangeiros e ativas no grupo dos pintores homens que instrumentaram a formação da Royal Academy, o que sem dúvidas facilitou suas admissões.¹²

A relação familiar foi decisiva não só para Kauffmann e Moser que eram filhas de artista. Para Artemísia Gentileschi, que teve sua admissão na academia de arte postergada várias vezes pelo fato de ser mulher, foi fundamental sua relação familiar, pois aprendeu com o pai, o pintor Orazio Gentileschi, todos os procedimentos da pintura barroca no século XVII. O caso de Artemisia é um exemplo simbólico, pois a artista só veio a ser aceita pela *Accademia delle Arti del Disegno* (hoje *Accademia de Belas Artes de Florença*) depois que teve sua honra e moral arranhadas pela sociedade e pela igreja

¹¹ Cf. CHADWICK, Whitney. **Women, art, and Society**. Fourth Edition. London: Thames and Hudson, 2007.

¹² Ibid., p. 7.

após ser flagrada mantendo relações sexuais antes do casamento. O que leva a crer que a artista só pôde se ingressar na academia e participar das aulas de modelo vivo por que, para a sociedade, não possuía mais uma “moral” a perder. Simioni, em seu texto **O Corpo Inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX**, faz menção à duas artistas francesas Adelaïde Labille-Guiard e Elisabeth Vigée-Lebrun, a autora também evidencia a relação familiar de ambas artistas no processo de aprendizado do fazer artístico.¹³ Labille-Guiard era esposa de François André, artista de renome e Vigée-Lebrun, assim como Artemisia, Kauffmann e Moser, era filha de artista. Outro detalhe de divisão por gênero apontado por Simioni durante o período foi o fato de que as mulheres que conseguiam ultrapassar as barreiras sociais e entrar para academia de artes ficavam relegadas a produções de menor importância. Labille-Guiard e Vigée-Lebrun só foram aceitas na academia de arte francesa na condição de retratistas, que era um ofício menor em relação às pinturas históricas.

De acordo com Simioni, no Brasil até 1881, não havia instituição pública alguma apta a acolher mulheres como discentes, e quando inauguraram as aulas para o sexo feminino no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro as classes inclinavam-se mais para a formação de artesãos do que propriamente para formação de artistas. A Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) apenas em 1892 começou a registrar o ingresso de mulheres, resultado da publicação do Decreto 115: “[...] é facultada a matrícula aos indivíduos do sexo feminino, para os quais haverá nas aulas lugar separado”.¹⁴

Voltando à Linda Nochlin e ao seu artigo **Why have there been no great woman artists?** a autora faz crítica à algumas artistas feministas contemporâneas que sugerem que exista um tipo diferente de grandeza na arte das mulheres reforçando assim a existência de um estilo distinto e caracteristicamente feminino. Nochlin contesta essa sugestão afirmando não reconhecer uma “essência sutil de feminilidade”¹⁵ que possa unir o trabalho de Artemesia Gentileschi, Mine Vigée-Lebrun, Angelica Kauffmann, Bonheur Rosa, Morlsot Berthe, Suzanne Valadon, Kathe Kollwitz, Hepworth Barbara, Georgia O'Keeffe, Sophie Taeuber-Arp, Helen Frankenthaler, Bridget Riley, Lee

¹³ SIMIONE, Ana Paula Cavalcanti. O Corpo Inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, Jan.-Jun, p. 83-97, 2007.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists? In: _____. **Women, art, and power and other essays**. Colorado: Westview, 1989, p. 147-158.

Bontecou, ou Louise Nevelson, entre outras. Conclui afirmando que as obras das artistas citadas acima estão mais próximas das produções de seus contemporâneos do que em uma relação geral com obras de outras mulheres. Este raciocínio de Nochlin dialoga com uma das quatro proposições apresentadas por Teresa de Lauretis em **A tecnologia de Gênero** dentro de um processo de construção do gênero por meio de sua desconstrução.

Paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução, quer dizer, em qualquer discurso, feminista ou não, que veja o gênero como apenas uma representação ideológica falsa. O gênero, como o real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação.¹⁶

Com a colocação de Nochlin e a explicação de Lauretis podemos perceber que a abordagem de que não existe uma “estética feminina”, apesar de ser uma forma de desconstrução dessa divisão por gênero, também é uma construção de gênero, pois não descarta a predominância da visão antropocêntrica, como apresenta Loponte, “particular e arbitrária” na História da Arte. Essa divisão estética, de “um estilo feminino” utilizada por algumas feministas e criticada por Nochlin, na verdade serviu como um orientador qualitativo dentro de uma comunidade artística regida pela política masculina, restringindo a mulher a encargos menos nobres, como retratistas no exemplo Labille-Guiard e Vigée-Lebrum, e definindo o ser feminino como mais frágil, mais sensível, e menos propício às batalhas, como observamos nas pinturas neoclássicas de Jacques Luis David como em **O Juramento dos Horácios** de 1784 ou em **Os Litores trazendo a Brutos os corpos de seus filhos** de 1789.

¹⁶ DE LAURETIS, Teresa. **Technologies of Gender, Essays on Theory, Film and Fiction**. Bloomington/ Indiana: Indiana University Press, 1987, p. 209.



Figura 1 – Jacques-Louis David, **O Jramento dos Horácios**, 1784. (Fonte: ibiblio/WebMuseum)



Figura 2 – Jacques-Louis David, **Os litores trazendo a Brutos os corpos de seus filhos**, 1789. (Fonte: ibiblio/WebMuseum)

Joan Scott em **Gênero uma categoria útil de análise histórica**,¹⁷ defende a historicização e desconstrução dos termos que procuram denominar a diferença sexual. Hoje se discute que a construção de gênero se faz arbitrariamente em relação à diferenciação dos sexos de homens e mulheres, ou seja, não existe “a mulher”, não existe “o homem”, enquanto categorias sociais. O que se percebe é que na tentativa de corrigir um empirismo ingênuo diante do que se vinha sendo construído como a história da mulher, Scott propõem compreender como as sociedades constroem essas diferenças e não a diferença em si. Nesse sentido a própria História sofre uma reformulação, uma vez que, “[...] abandona as buscas pelas origens dos fenômenos, reconhecendo a

¹⁷ SCOTT, Joan. **Gênero: Uma Categoria útil de Análise Histórica**. Educação e Realidade. Porto Alegre: Faculdade de Educação/UFRGS, Vol.6, Nº2, jul/dez 1990.

complexidade dos processos históricos enquanto elementos inter-relacionados”.¹⁸ É discutindo como uma visão de gênero se construiu e se impôs num determinado grupo, que podemos apontar para sua historicidade, e assim promover sua desconstrução. E dentro desse paradigma é que poderemos analisar e problematizar as construções de gênero que implicaram na configuração de instituições como os museus e as academias de arte.

Os estudos em torno da questão do gênero estão muito além da simples relação entre a biologia sexual e a construção da categoria social da mulher. Hoje as pesquisas estão em volta de uma história social voltada para a análise dos problemas que opera dentro da ligação entre conhecimento de gênero, experiência das mulheres no passado e a história em geral.¹⁹ A necessidade de desconstruir a ideia de uma estética “feminina” se dá principalmente pelo reconhecimento da produção de mulheres artistas, romancistas, filósofas, e outras mais, que dialogaram com seus contemporâneos homens e mulheres, contribuindo de igual para igual no desenvolvimento de suas áreas. Portanto, a próxima parte deste artigo tende a analisar trabalhos da artista mulher Dinéia Dutra não por uma estética feminina, mas relacionando sua produção dentro da observação do histórico sociocultural e político da condição da mulher o que, por consequência, reestrutura a forma de análise da obra no que tange a importância discursiva dos elementos simbólicos e formais.

MULHERES POSSÍVEIS NA ARTE GOIANA: A ARTISTA E A AUTORREPRESENTAÇÃO

Dar lembranças, dar recado.
Visitas com aviso prévio.
Mulheres entrem pelo portão.
Saírem pelo portão.
Darem voltas, passem por detrás.
Evitem as ruas do centro,
Serem vistas de todo o mundo”.

Cora Coralina²⁰

¹⁸ SANTANA, Rosemere O. História das mulheres ou estudos de gênero: contribuições para um debate. **II seminário Nacional de gênero e práticas culturais**. João Pessoa: Culturas, leituras e representações, p. 3, 2009.

¹⁹ TILLY, Louise A. Gênero, história das mulheres e História social. **Cadernos Pagu**, n. 3, p. 29-62, 1994.

²⁰ CORALINA, Cora. **Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais**. São Paulo: Global, 1993, p. 114.

Cora Coralina, a mais destacada poetisa goiana, neste pequeno trecho de um de seus poemas do livro **Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais**, de 1965, descreve o cotidiano das mulheres da sociedade vilaboense do início do século XX. Esse “acanhamento” das mulheres, descrito pela poetisa, “tem sua origem no passado” em análise de Maria José Goulart Bittar em **As Três Faces de Eva na Cidade de Goiás**.²¹ Essa mulher da sociedade vilaboense, “acanhada”, como comenta Bittar, aparece na forma de uma mulher submissa, uma mulher de “Dar lembranças, dar recados” pelas palavras de Cora Coralina, entrar e sair pelo portão. Dar recados era, em uma época sem as facilidades tecnológicas, uma atividade comumente ligada a crianças, garotos, como no famoso quadro de Almeida Junior “Recado difícil” de 1895, onde aparece um garoto constrangido, de pés descalços, segurando seu chapéu sobre o peito ao tempo que encontra a maneira de passar, transmitir, o “Recado difícil”. A atividade de dar recados sempre esteve associada às crianças, indivíduos sem voz e posição dentro de uma sociedade. Pessoas sem obrigação que serviam para dar recados transmitidos por pessoas que “tinham obrigações”, “coisas importantes a fazer”, portanto sem tempo de atividades menores. Esta é a mulher apresentada por Cora Coralina no poema acima, em uma posição de segundo plano, de desimportância. Dentro do texto de Cora, o ato de “dar recado” é apresentado no poema de forma pejorativa, e explicitamente denunciativa de uma posição submissa em que a mulher se apresentava à sociedade.

Evidencio este poema de Cora Coralina para introduzir algumas argumentações sobre a formação de uma condição sociocultural e política da mulher goiana descendente genealogicamente ou culturalmente das mulheres da sociedade vilaboense. Esta relação se faz necessária para que seja possível compreender reflexos comportamentais do final do século XIX e início do século XX na iconografia da produção cultural da mulher goiana dos anos 1980. De que forma a mulher goiana do final do século XX se relaciona com sua correspondente do século XIX? Como se dá essa relação entre o passado e o presente? Sabemos que a mulher contemporânea, principalmente depois dos anos 60, depois dos movimentos feministas organizados, vem alcançando seu espaço na sociedade e lutando para reestruturar os machismos inerentes de uma organização social calcada na figura masculina. Se esse esforço de restaurar a história parte principalmente de problemas encontrados durante o processo

²¹ BITTAR, Maria José Goulart. **As três faces de Eva na Cidade de Goiás**. Goiânia: Kelps, 2002, p. 155.

historiográfico, indica que fatos ocorridos no passado foram definidores de atitudes do presente. Com isso podemos argumentar que definições comportamentais construídas no passado, encontram reflexos nos dias atuais.

Se a experiência social é determinante na formação das pessoas, e é onde ganham atributos específicos, pode-se afirmar que um indivíduo é herdeiro de uma tradição comportamental que vem sendo construída por todo o passado do meio social em que este é constituído. Segundo Bittar a mulher goiana do Século XIX, das camadas sociais mais abastadas, foi ensinada desde sua infância a ser a “[...] gestora e a guardiã da casa e do destino de sua prole”.²²

Nos meados do século XIX, num tempo já distante da febre mineradora, e estruturado em bases sociais mais estáveis, próprias da sociedade agrária que tem no casamento e na transmissão da herança seus pilares básicos, chegam à cidade de Goiás algumas famílias brancas, de posses, que vão, gradativamente, impondo seus costumes e reforçando o valor do casamento. São costumes que levam as mulheres a adotarem posturas rígidas no sentar e andar – que se verificam até hoje nas suas descendentes – e, principalmente, no cuidado com o vestuário.²³

A acanhada mulher vilaboense apresentada por Cora Coralina, que tende a “evitar a rua do centro”, e “evitar serem vistas de todo o mundo”, esta mulher descrita que evita a relação com o exterior, preservando sua vida domiciliar, estabelece um convívio social restrito “quase que exclusivamente à área do privado, restando, à área do público, apenas as poucas atividades ligadas à igreja”.²⁴ Segundo Mary Del Priore em **Ao Sul do Corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia**, ainda no período colonial, Igreja e Estado criam o estereótipo da “santa-mãezinha”.²⁵ Esse estereótipo é incorporado inicialmente pela elite e, depois, gradativamente, espalha-se por todas as classes sociais, fenômeno que se verifica em quase todo o Brasil.

Podemos constatar que este estereótipo da “santa-mãezinha”, criado pelo estado e pela igreja ainda no Brasil Colônia, ganha aliados morais e ideológicos na

²² BITTAR, Maria José Goulart. **As três faces de Eva na Cidade de Goiás**. Goiânia: Kelps, 2002, p. 92.

²³ Ibid., p.151.

²⁴ Ibid.

²⁵ DEL PRIORE, Mary. **Ao Sul do Corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia**. Rio de Janeiro / Brasília: José Olympio / Edunb, 1993, p. 33.

cidade de Goiás a partir de 1846, com a criação do Liceu de Goiás. A escola que dá à cidade de Goiás a estrutura fundamental que propicia o desenvolvimento intelectual que se faz sentir a partir da segunda metade do século XIX, ao mesmo tempo introduz uma moral rígida de comportamento tanto para os homens quanto para as mulheres. Aparecendo como uma alternativa à igreja, o colégio Liceu mesmo independente dos preceitos católicos e procurando formar um pensamento científico, apresenta forte influência maçônica e se pauta no positivismo.²⁶

O Positivismo é um conceito criado por Auguste Comte que surgiu como desenvolvimento sociológico do Iluminismo, das crises sociais e morais do fim da Idade Média e do nascimento da sociedade industrial, processos que tiveram como grande marco a Revolução Francesa (1789-1799). Em linhas gerais, a doutrina propõe à existência humana valores completamente humanos. O Positivismo associa uma interpretação das ciências e uma classificação do conhecimento a uma ética humana radical.²⁷

Segundo Clarisse Ismério em “Mulher a moral e o imaginário 1889 – 1930” existiam três tipos de Positivismo no período que vai de 1870 a 1930: o político, o difuso e o religioso. A moral, a rigidez, o autoritarismo e a disciplina eram os pontos que uniam os três tipos de Positivismo, fundindo-os em um único objetivo: organizar a sociedade através de uma moral conservadora. A mulher deveria ser a rainha do lar e o anjo tutelar de sua família e, para atingir esses modelos, seguiria normas pré-estabelecidas pelo Catecismo Positivista, no qual Comte codificou todo o pensamento conservador em torno da mulher.²⁸

O espaço da mulher ficava restrito à casa, onde deveria dedicar-se exclusivamente ao trabalho doméstico e à educação dos filhos, enquanto o serviço externo para sustentar a casa, caberia ao marido.²⁹

²⁶ BITTAR, Maria José Goulart. **As três faces de Eva na Cidade de Goiás**. Goiânia: Kelps, 2002, p. 129.

²⁷ LACERDA, Gustavo Biscaia. **O momento comtiano: república e política no pensamento de Augusto Comte**. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia Política) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

²⁸ Cf. ISMÉRIO, Clarisse. **Mulher: a moral e o imaginário: 1889-1930**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

²⁹ COSTA, Cristina. **A Imagem da Mulher: Um estudo de arte brasileira**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002, p. 30.

A artista goiana Dinéia Dutra, aborda a questão da mulher/mãe em uma gravura em metal de 1980, intitulada *Maternidade* (Figura 1). Neste trabalho podemos observar uma forte influência modernista em uma execução expressionista compondo figuras humanas organizadas em uma tradicional cena que remete à arte sacra cristã, que é a Madona ou a Virgem com o menino Jesus. Nesta gravura de Dinéia existe uma terceira pessoa, que vai além da relação mãe e filho, uma segunda mulher que faz companhia a mãe com o bebê. A imagem apresenta a figura de duas mulheres, sendo que uma delas está carregando um bebê de colo e a outra somente observa a ação. Dentro da linha expressionista empregada por Dinéia na composição da forma humana, observamos uma triangulação proposital na representação do olhar das figuras femininas. A primeira mulher, a mãe, olhando (cuidando) da criança, e a segunda mulher olhando a mãe. Esta triangulação tem paralelo com a cumplicidade entre as mulheres no período pós-parto, a cumplicidade feminina da gestação, do saber da maternidade, sentimento restrito à condição natural da mulher, umas ajudando as outras, fazendo meias e roupas de tricô, visitas de felicitações, mimos ao recém chegado. Também existe um paralelo com a mulher interiorana, que passa grande parte do tempo sem a presença do marido, que viaja a negócios, que por vezes nunca mais volta, por vezes tem outra família, e a mulher ali, sempre cheia de parentes e aparentadas, acompanhada da filha, ou de uma vizinha.

A segunda mulher na gravura *Maternidade* de Dinéia, também ressalta a figura da ajudante funcionária ou “babá”, profissão majoritariamente feminina, salvo em raríssimos casos. Pela capacidade natural da mulher de realizar a gestação é atribuída a ela uma relação natural de afetividade com o bebê ou com a criança, sugerindo assim uma cumplicidade entre a mulher e a criança que não necessariamente corresponde a mesma cumplicidade entre mãe e filho.

Durante longo tempo consideradas como “vocação”, estas profissões femininas, centradas sobre os cuidados com crianças e doentes, eram consideradas perfeitamente adaptadas às mulheres pela sua tendência “inata” à compaixão, à dedicação pelos mais fracos, ou seja, sua capacidade de *maternagem*.³⁰

³⁰ BAILLARGEON, Denyse. No calor do debate: A maternidade em perspectiva. Tradução de Tania Navarro-Swain. **Textos de Historia**, Revista da Pós-graduação em Historia da UNB, Brasília, v. 8, n. 1/2, p. 139-155, 2000.

A imagem da mulher acompanhada é também um reflexo de um cotidiano da cidade de Goiás do século XIX observados por Saint-Hilaire em **Viagem à Província de Goiás** em que o autor comenta que as mulheres vilaboenses “Geralmente fazem o seu passeio em grupos, raramente acompanhadas de homens”.³¹



Figura 3 – Dinéia Dutra, **Maternidade**, gravura em metal, 1980. (Fonte: MAG)

A vida da mulher é um tema que inspirou Dinéia. Em 1980, a artista apresenta um álbum de gravuras que aborda a mulher em diferentes momentos vivenciais. A mulher no amor, na paixão, na religião, na solidão, na maternidade, diferentes abordagens da mulher em gravura em metal que veio construir uma postura da artista enquanto gravurista no cenário da arte goianiense. Sobre este álbum de gravuras o crítico de arte goiano Miguel Jorge fez o seguinte comentário na época – “[...] nestes trabalhos, Dinéia nos apresenta uma obra mais definida, expressando-se de modo mais direto, criando personagens, geralmente mulheres da vida comum brasileira, configurando a atual temática da artista e seu poder de síntese”.³² Essa série de gravuras de Dinéia dos anos 80, além de apresentar um avanço técnico no processo formal da artista conjuga com a posição social no papel de autorreapresentação da mulher, possibilitando um exercício de memória emocional na representação de um posicionamento social a qual a autora compartilha em termos naturais. Quem é essa

³¹ SAINT-HILAIRE, August de. **Viagem à Província de Goiás**. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / EDUSP, 1975, p. 54.

³² JORGE, Miguel. Dinéia Dutra. **O Popular**, Suplemento Cultural, Goiânia, 27 Set. 1980.

mulher representada por Dinéia? Seria uma memória afetiva interna ou externa, ou as duas coisas? Na obra da artista **Maternidade** (Figura 3) existe uma conjuntura de personalidade dos dois indivíduos representados, existe uma conexão de ligação e dependência entre mãe e filho, preservando uma unidade, uma relação de **Maternidade** em torno de uma completude. O que não chega a se constituir como uma estética feminina, mas sim um reflexo social, um gesto construído a qual a artista compartilha enquanto síntese de uma cultura programada.

A questão da maternidade é um ponto definidor de parâmetros na história da mulher. Desde os anos 1970 os historiadores que se inclinam ao tema vem dedicando um lugar preponderante à análise da relação mulher/maternidade. Um dos pontos principais dentro desta análise trata-se de demonstrar que as mulheres também vêm exercendo em sua história outros papéis que os de mãe e dona de casa, “[...] ressaltando sua participação no mercado capitalista do trabalho, sua implicação nas lutas sindicais ou ainda seus combates feministas”.³³



Este viés da História das mulheres que se pautava apenas pela minoria ligada ao mercado de trabalho atingiu seus limites, pois não considerava senão a minoria que exercera uma atividade fora do lar, rejeitando para fora da história todas as que jamais haviam tido um trabalho remunerado ou que não haviam militado. Diante desta constatação, as historiadoras iniciaram uma crítica epistemológica de sua disciplina que deveria conduzi-las à contestar a visão da história tradicional, limitada aos grandes eventos políticos e econômicos. Mais especificamente, insistiram sobre a necessidade de levar em conta a esfera privada, ou seja, a família e as relações que se estabeleciam entre as duas esferas (pública e privada) para atingir uma verdadeira compreensão do passado.³⁴

A representação da mulher na arte, ou sua autorrepresentação no caso das gravuras de Dinéia, é caracterizada em “[...] conformidade com a trama das relações sociais nas quais se insere, em termos que podem ser naturalistas ou realistas, psicológicos ou sociais”.³⁵ Movimenta-se de acordo com as formas de sociabilidade e os jogos de forças sociais prevaletentes. As gravuras da artista operam dentro de uma configuração figurativa e sua representação da mulher, dependendo do jogo das

³³ BAILLARGEON, Denyse. No calor do debate: A maternidade em perspectiva. Tradução de Tania Navarro-Swain. **Textos de Historia**, Revista da Pós-graduação em Historia da UNB, Brasília, V. 8, n. 1/2, p. 140, 2000.

³⁴ Ibid.

³⁵ COSTA, Cristina. **A Imagem da Mulher**: Um estudo de arte brasileira. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002, p. 30.

hierarquias, intolerantes ou preconceituosas, pode apresentar idealizações tanto positivas, negativas, neutras, assim como contraditórias.

A representação de gênero nas gravuras de Dinéia do início da década de 80 apresenta uma mulher das relações de amor, da família e da religião. Uma mulher que existe dentro de uma esfera privada, e que mesmo que tenha herdado rituais comportamentais muito rígidos não compartilham das necessidades da mulher do mercado capitalista do trabalho, dos grandes centros urbanos, da esfera individualista e cosmopolita.

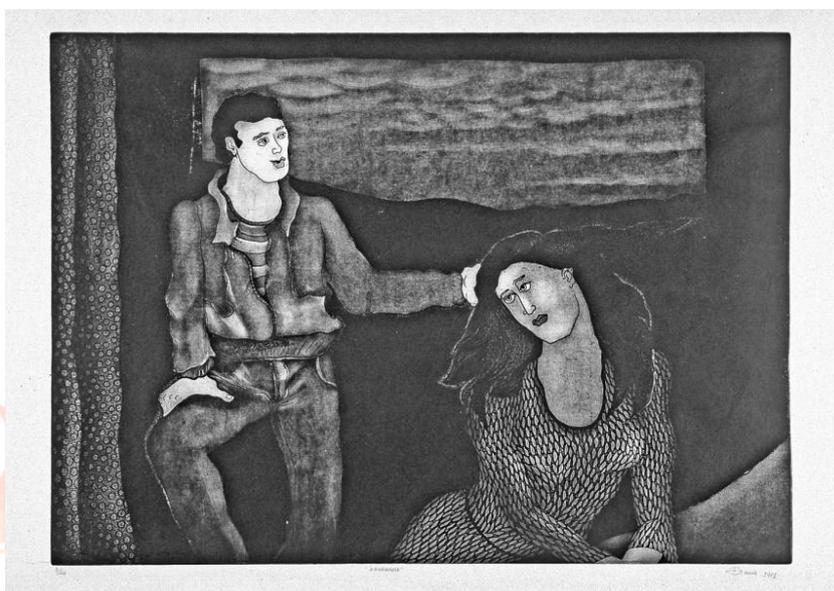


Figura 4 – Dinéia Dutra, **Namorados**, gravura em metal, 1981 (Fonte: MAG)

Em **Namorados** (Figura 4) a artista apresenta em sua representação feminina uma mulher fazendo o jogo do amor. A face da mulher aparece submissa a figura masculina ao mesmo tempo em que seu corpo se esquia como em um jogo de sedução. Dinéia era eficaz em demonstrar a *miscene* do romance. A apresentação das figuras, o homem em pé, em postura ativa, e a mulher sentada, esquivando em postura passiva, contida, resguardada, mostra que a interpretação do jogo da sedução não se encaixa em uma linearidade cognitiva. O que se apresenta não é o que se vê. No jogo de sedução tanto a mulher quanto o homem se utilizam de gestuais para atingir seu objetivo, gestuais que nem sempre correspondem com o verdadeiro desejo. A mulher de Dinéia é de família e da religião, mas não é uma mulher ingênua, sabe o que quer e se utiliza de seus instrumentos para conquistar seu objetivo.

É de se observar que a personalidade da artista, com todas as complexidades da vida, dos relacionamentos, da paixão e do cotidiano possibilita um resultado poético que

um mundo aparentemente distinto. O trabalho árduo da gravura em metal com a luta para conquistar seu espaço profissional, em contraste com uma iconografia que evoca uma mulher passiva.

A arte impressa, a gravura, exige inversão de desenho, ácidos para gravação de matriz e prensa para impressão de cópias. Este processo complexo e de certa forma pesado em sua estrutura, e árduo em sua busca por resultados, é observado pelo escritor Brasigóis Felício em texto sobre a obra e a ascensão de Dinéia Dutra no cenário artístico goiano e sobre sua passagem da pintura para a produção de gravuras.

A artista Dinéia Dutra, que vem, num constante crescimento, revelando um fecundo talento criador, passou todo o ano de 1981 elaborando um novo álbum de gravuras, a exemplo do que fez, com grande aceitação da crítica e público, no ano passado.³⁶

No mesmo artigo Brasigóis ainda comenta a adoção da gravura pela artista e seu início de carreira como pintora, revelada por um famoso concurso de novos valores da capital goiana – “Dinéia não atua somente na gravura em metal, como se pode depreender da insistência com que vem elaborando suas pesquisas nesta área da criação artística”.³⁷ O escritor evidencia a diversidade na produção da artista lembrando de suas incursões pela pintura em meados dos anos 70. A artista, em 1981, encontrava-se totalmente submergida com a pesquisa na gravura em metal – como comentou Brasigóis – “uma técnica difícil”.

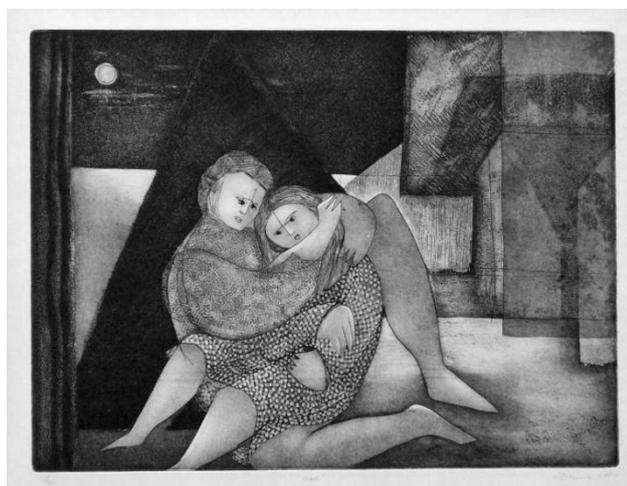


Figura 5 – Dinéia Dutra, **Luar**, gravura em metal, 1980. (Fonte: MAG)

³⁶ FELÍCIO, Brasigóis. O Áspero Ofício da Gravura em Metal. **O Popular**, Caderno 2, Goiânia, 11 Out. 1981.

³⁷ Ibid.

A mulher que a todos causava admiração pela dedicação ao exercício da gravura e pela forma disciplinada em que construía sua carreira apresentava uma simplicidade sonhadora em seus temas, vestidos em uma atmosfera bucólica de cotidiano sereno da mulher sonhadora, apaixonada, contemplativa e romântica. Construções simbólicas que remetem a figura feminina como o pilar central da estrutura familiar, sem apresentar indícios de um engajamento político feminista, individualista, que estavam em pleno debate nos anos 70 e 80.

Dinéia, em temática para suas obras, também não encontrava no universo sentimental feminino elementos que impedissem a mulher de exercer o seu poder de decisão e escolha. Seu tempo, sua obra e sua postura em relação ao seu trabalho, tudo o que hoje constitui material precioso sobre sua gravura e sua vida, é considerado de grande valor para o levantamento e para o entendimento do papel da mulher no cenário artístico de Goiás. Mesmo com engajamentos e posturas mais audaciosas a favor da arte, e principalmente da gravura, Dinéia era uma artista que se entregava aos temas ligados ao universo sentimental da mulher, mas que formalmente os concebia dentro de uma estética modernista, progressista. Se levarmos em conta que a estética modernista andava em congruência com as últimas revoluções comportamentais e filosóficas, é possível encontrar nestas gravuras de Dinéia um confronto conceitual. Em **Luar** (Figura 5), observa-se essa contradição na construção dos planos apresentados. Vemos uma inclinação da artista a um imaginário construtivo na geometrização do plano de fundo. Uma visita à abstração. Mesmo que a geometrização desta obra apresente volume, a artista mostra-se aberta a tais discursos formais, mas se rende novamente a figuração ao concluir o tema central. É como se a influência modernista que se formava dentro da artista a convidasse para uma aventura arriscada, de audácia, mas que poderia ter prejuízos profissionais/sociais caso a aventura se apresentasse como equívoco. Esse embate formal/sentimental cria um paralelo sócio/cultural ao dilema da mulher na contemporaneidade. Ser mãe ou seguir uma carreira?

É importante ressaltar que, visto em seu conjunto, esse ideal fechado da “esposa-mãe-dona-de-casa”, proposto às meninas, hoje é opção raramente acessada, pelo menos no que diz respeito às mulheres de classe operária, que dependem da atividade capitalista para o autossustento, e às mulheres que optam pela carreira profissional como um projeto de vida. As mulheres possíveis de Dinéia se encontram exatamente aí. Na possibilidade de conjugar essas diversas mulheres. Ela mesma, uma

artista dedicada que participava de exposições e cursos com artistas renomados, e que brigava por um espaço maior para a gravura e para a arte em papel, se mostrou temática “ao amor” nessas gravuras do início dos anos 80.

Dinéia reconhecia que a gravura era uma técnica que, além de complexa, era de difícil aceitação do público em geral. Em depoimento dado ao jornal **O Popular** de novembro de 1981 a artista faz o seguinte comentário: “O grande problema enfrentado pelos gravadores, é o do pouco conhecimento que se tem acerca da gravura e do seu grande significado estético”.³⁸ A artista associava o preconceito em relação à gravura em Goiás ao pouco conhecimento de arte no estado o que alimentava uma certa rejeição em relação à arte que era produzida tendo o papel como suporte, e somado a isso o fato da gravura ser um trabalho artístico de reprodução. Um procedimento que aos olhos de leigos, quebra ou faz o sentido de legitimidade se perder pela ausência da exclusividade. Questões como estas eram debatidas publicamente pela artista e sua postura crítica em relação à carência de um público mais especializado eram abertamente discutidas nos jornais.

Falar de Dinéia no início da década de 80 era visualizar um tipo de gravura em metal de qualidade já reconhecida nacionalmente, “... domínio maduro da técnica, a riqueza de texturas, a sabedoria da deformação da figura, tudo revelando uma artista completa, no nível da melhor gravura produzida hoje no Rio e em São Paulo...”.³⁹ reconhece o crítico de arte Walmir Ayala em depoimento sobre o trabalho da artista, no início da década de 80; Anna Letycia Quadros, gravadora brasileira e professora no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, falou sobre o trabalho da artista goiana: “Os trabalhos de Dinéia são fortes, diretos. O uso do grão grosso, das morsuras profundas na execução das gravuras estabelece oportunidades e abre caminhos”.⁴⁰ Pode-se encontrar e conviver com os temas das gravuras de Dinéia tanto em uma realidade rural como em um contexto proto-urbanístico da cidade de Goiânia do final dos anos 70. A artista em seus temas dialogava simbolicamente com os dois universos existentes.

Essas múltiplas mulheres a que desdobrava Dinéia, a artista atuante, de opinião e de postura, e a apologista de um universo feminino do lar, da família e dos filhos são

³⁸ FELÍCIO, Brasigóis. O Áspero Ofício da Gravura em Metal. **O Popular**, Caderno 2, Goiânia, 11 Out. 1981.

³⁹ JORGE, Miguel. Dinéia Dutra. **O Popular**, Suplemento Cultural, Goiânia, 27 Set. 1980

⁴⁰ Ibid.

as mulheres possíveis encontradas dentro do universo particular da artista. Suas gravuras e sua vida, juntas apresentam uma completude que se constrói pela dialética entre a herança comportamental e a realidade da vida contemporânea. As gravuras de Dinéia do acervo do MAG são relatos visuais de um conflito provável da mulher goiana do século XXI. Mulheres que se impõem profissionalmente, mas que carregam um imaginário comportamental formado dentro de uma construção identitária de moral positivista, da santa-mãezinha, da dona-de-casa, da rainha do Lar.

