



A ARTE DA MULHER NO MUSEU: DINÉIA DUTRA E EXEMPLOS DE AUTO-REPRESENTAÇÃO (ACERVO MAG - RESERVA TÉCNICA)

Armando Coelho
armandocoelho@gmail.com
PPG em Arte e Cultura Visual/FAV/UFG

ISSN 2316-6479

Resumo

Este artigo visa organizar uma polifonia discursiva entre autores que estudam a relação arte e gênero levantando algumas abordagens que tocam a questão da mulher na academia de arte, da obra da mulher no museu e em especial da legitimização do trabalho artístico da mulher pelas instituições de arte. Em seguida apresentar três trabalhos da artista goiana Dinéia Dutra que fazem parte da reserva técnica do acervo do MAG, relacionando aspectos simbólicos de sua obra em gravura em metal, com abordagens sobre o aspecto sócio cultural da mulher goiana em sua constituição histórica.

Palavras Chave: Arte brasileira, mulheres artistas, cenário artístico goianiense.

Abstract

Woman Art at the Museum: Dinéia Dutra and the examples of self representation (MAG Collection) This article wants to present a polyphonic discourse between authors who are inside arte 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. Furthermore presents three art works from the artist Dinéia Dutra from Goiás, analyzing symbolic aspects of your art work in print media relating with social and cultural aspects from the goianian woman in your historic constitution.

Key words: Brazilian art, woman artists, Goiânia art scene.

Dar lembranças, dar recado.
Visitas com aviso prévio.
Mulheres entrarem pelo portão.
Saírem pelo portão.
Darem voltas, passarem por detrás.
Evitarem as ruas do centro,
Serem vistas de todo o mundo". (...)

(Cora Coralina, *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*)

Cora Coralina, a mais destacada poetisa goiana, neste pequeno trecho de um de seus *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*, 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* (BITTAR, 2002). Essa mulher da sociedade vilaboense, “acanhada”, como comenta Bittar (2002), 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. Cora apresenta a mulher vilaboense do início de século XX nesta posição. 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 da 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 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 (2002) em a mulher goiana do Século XIX foi ensinada desde sua infância a ser a “gestora e a guardiã da casa e do destino de sua prole” (BITTAR, 2002).

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. (BITTAR, 2002, p.151)

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” (BITTAR, 2002). Segundo Mary Del Priore (1993) 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”. 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 (DEL PRIORE, 1993, p.33).

Podemos constatar que este estereótipo da “santa-mãezinha”, criado pelo estado e pela igreja ainda no Brasil Colônia, ganha aliados morais e ideológicos na 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 (BITTAR, 2002).

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 (LACERDA, 2010).

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 (ISMÉRIO, 1995).

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. (ISMÉRIO, 1995)

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 cresce 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 encontrarmos 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.

Esta comunicação visa apresentar primeiramente reflexões sobre a relação entre arte e gênero citando alguns dos principais autores referenciais do tema como Joan Scott (1990), Linda Nochlin (1989), Whitney Chadwick (2007) e Griselda Pollock (2003), por exemplo, e no Brasil, Ana Paula Cavalcanti Simioni (2007) e Luciana Gruppelli Loponte (2008), na tentativa de construir um arcabouço discursivo para em seguida apresentar uma análise de três obras da artista goiana Dinéia Dutra produzidas na década de 80, que partem da figuração e idealização da imagem da mulher, e que automaticamente se defronta com

questões de auto-representação. Intercalando as obras apresentadas com referências à construção sociocultural e política da condição feminina em Goiás, serão 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. (COELHO, 2009, p.99 – 109)

A diferença observada entre a participação de artistas mulheres e homens em espaços legitimadores toca em um problema de revisão conceitual da História da Arte, que é o que Loponte (2008) se refere como sendo “uma visão particular e arbitrária” (LOPONTE, 2008). 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 (1989) com o artigo publicado originalmente em 1971 *“Why have there been no great woman artists?”*. Este artigo que propõem uma relação entre gênero e arte apresentou novas perspectivas de análise tanto para a História da Arte quanto para os estudos de gênero. A partir de então outros autores seguiram este caminho como Whitney Chadwick (2007) e Griselda Pollock (2003), por exemplo, e no Brasil, Ana Paula Cavalcanti Simioni (2007) e Luciana Gruppelli Loponte (2008), 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.

Joan Scott (1990) em *Gênero uma categoria útil de análise histórica*, 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(1990) 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 busca pelas origens dos fenômenos, reconhecendo a complexidade dos processos históricos enquanto elementos inter-relacionados” (SANTANA, 2009). Nesta comunicação será colocada em debate uma visão de gênero que se construiu e se impôs num determinado grupo, e que se apontarmos para sua historicidade será possível 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 (TILLY, 1994). A necessidade de desconstruir a idéia 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, esta comunicação tende a analisar trabalhos da artista mulher Dinéia Dutra não por uma estética feminina, mas relacionando sua produção dentro da observação do histórico sócio-cultural 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.

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. Esse esforço de restaurar a história parte principalmente de problemas encontrados durante o processo historiográfico e 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.

A vida da mulher é um tema que inspirou a artista goiana Dinéia Dutra. 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. A série de gravuras produzidas por Dinéia nos anos 80, além de apresentar um avanço técnico no processo formal da artista conjuga com a posição social no papel de auto-reapresentação 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 mulher representada por Dinéia? Seria uma memória afetiva interna ou externa, ou as duas coisas?

A representação da mulher na arte, ou sua auto-representação 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” (COSTA, 2002). Movimenta-se de acordo com as formas de sociabilidade e os jogos de forças sociais prevalecentes. As gravuras da artista operam dentro de uma configuração figurativa e sua representação da mulher, dependendo do jogo das 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.

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 une dois mundos aparentemente distintos. 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. 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.

Essas duas Dinéias, a artista atuante, de opinião e de postura, e a apologiste de um universo feminino do lar, da família e dos filhos são 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.

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 a 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 parentadas, acompanhada da filha, ou de uma vizinha.

A segunda mulher na gravura *Maternidade* de Dinéia, também ressalta a figura da ajudante funcional 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*. (BAILLARGEON, 2000, p.141)

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” (SAINT-HILAIRE, 1975, p.54).



Figura 1 - 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” (JORGE, 1980). 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 auto-reapresentação 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 mulher representada por Dinéia? Seria uma memória afetiva interna ou externa, ou as duas coisas? Na obra da artista 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” (BAILLARGEON, 2000, p. 140)

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. (BAILLARGEON, 2000, p. 140)

A representação da mulher na arte, ou sua auto-representação 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” (COSTA, 2002). Movimenta-se de acordo com as formas de sociabilidade e os jogos de forças sociais prevalecentes. As gravuras da artista operam dentro de uma configuração figurativa e sua representação da mulher, dependendo do jogo das 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.

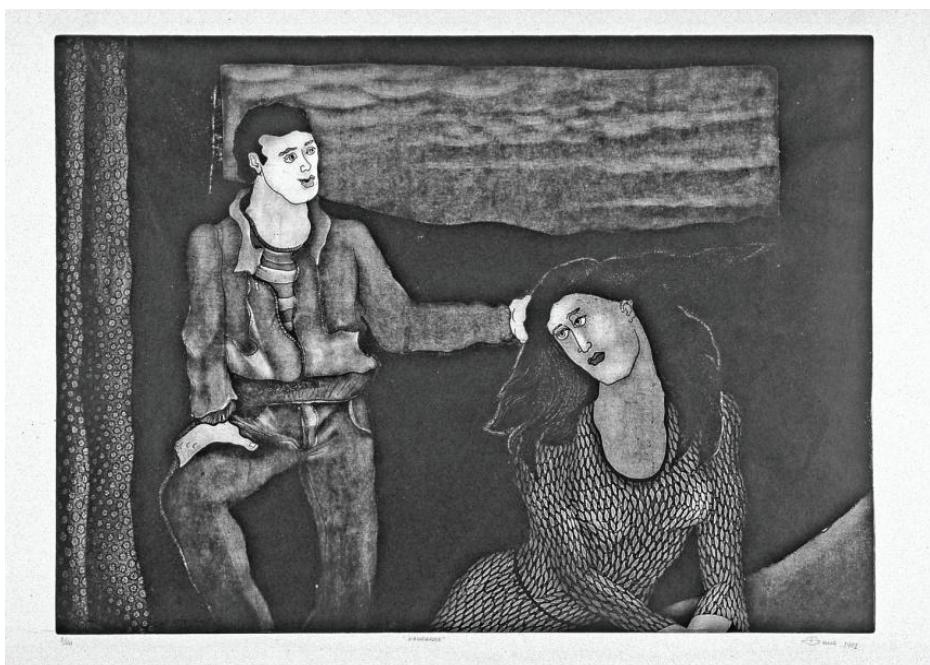


Figura 2 - Dinéia Dutra, Namorados, gravura em metal, 1981 (fonte:MAG)

Em *Namorados* (Figura 2) 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 *misencene* 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 une dois mundos aparentemente distintos. 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. (FELÍCIO, 1981)

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" (FELÍCIO, 1981). O escritor evidencia a diversidade na produção da artista lembrado de suas incursões pela pintura em meados dos anos 70. A artista, em 1981, encontrava-se totalmente submersa com a pesquisa na gravura em metal – como comentou Brasigóis – "...uma técnica difícil".



Figura 3 - Dinéia Dutra, Luar, gravura em metal, 1980 (fonte:MAG)

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 3), 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 auto-sustento, e às mulheres que optam pela carreira profissional como um projeto de vida. As mulheres possíveis de Dinéia está 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. Seria Dinéia, uma artista atuante, com sua dura prática artística de gravura em metal, uma mulher “passiva” por falar de amor?

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” (FELÍCIO, 1981). 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 (Idem, 1981). 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, a nível da melhor gravura produzida hoje no Rio e em São Paulo...” 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, também 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...” (JORGE, 1980). 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.

Referências

BAILLARGEON, Denyse. *No calor do debate: A maternidade em perspectiva*. (Trad. Tania Navarro-Swain), *Textos de historia, Revista da pos-Graduação en historia da UNB.*, no. spécial: *Feminismo: Teorias e Perspectivas*, 8, 1/2 (2000): 139-155.

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



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

CHIARELLI, Tadeu. *Arte brasileira ou arte no Brasil?* In: _____. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.

COELHO, Armando de Aguiar Guedes. *Carlos Sena: A Trajetória de um artista inserido na Arte Goiana*. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-graduação em Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

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

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

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

LACERDA, Gustavo Biscaia. *O momento comtiano: república e política no pensamento de Augusto Comte*. Florianópolis. Tese (Doutorado em Sociologia Política). UFSC, 2010.

LOPONTE, Luciana Grupelli. *Mulheres e artes visuais no Brasil: caminhos, veredas, descontinuidades*. Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual | Faculdade de Artes Visuais | UFG. – V.6, n1 e 2 (2008) – Goiânia-GO: UFG, FAV, 2009.

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

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

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

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

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação e Realidade. Porto Alegre: Faculdade de Educação/UFRGS, Vol.6, N° 2, jul/dez 1990.



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

TILLY, Louise A. *Gênero, história das mulheres e História social*. Cadernos Pagu (3) 1994: pp. 29-62.

ISSN 2316-6479

Periódicos

FELÍCIO, Brasigóis. *O Áspero Ofício da Gravura em Metal*. O Popular, Caderno 2, Goiânia, 11/10/81.

JORGE, Miguel. *Dinéia Dutra*. O Popular, Suplemento Cultural, Goiânia, 27/09/80

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

Minicurrículo

Armando A. G. Coelho é graduado no curso de bacharelado em Artes Visuais com habilitação em Artes Plásticas pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás no ano de 2002 com Mestrado em Cultura Visual pela FAV- 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)**.